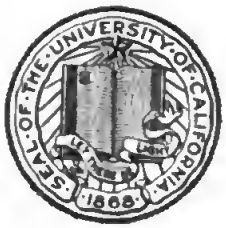
BH
221
G43S6



THE LIBRARY
OF
THE UNIVERSITY
OF CALIFORNIA

GIFT OF

Mrs. Susanne Bernfeld

Kritische Studien

zur

Aesthetik der Gegenwart.

Von

Hugo Spitzer

Doctor der Philosophie und der gesammten Heilkunde, k. k. a. o. Professor der Philosophie an der Grazer Universität.

Leipzig und Wien.
K. u. k. Hofbuchdruckerei und Verlagshandlung
Carl Fromme.
1897.

Kritische Studien

zur

Aesthetik der Gegenwart.

Von

Hugo Spitzer

Doctor der Philosophie und der gesammten Heilkunde, k. k. a. o. Professor der Philosophie an der Grazer Universität.

Wien 1897.

K. u. k. Hofbuchdruckerei und Verlagshandlung

Carl Fromme

I. Graben 29, Trattnerhof.

Digitized by Google

GIFT

K. u. k. Hofbuchdruckerei Carl Fromme in Wien.

H 2-1
E+3S6

Vorwort.

Von dem Herausgeber des „Euphorion", Herrn Prof. August Sauer, in liebenswürdigster Weise zur Mitarbeiterschaft aufgefordert, habe ich für diese Zeitschrift mehrere Erzeugnisse der neuesten ästhetischen Literatur besprochen und dabei Gelegenheit genommen, auch einzelne Grundprobleme der philosophischen Aesthetik zu untersuchen, sowie manche Details aus der Geschichte dieser Wissenschaft festzustellen. Da aber der „Euphorion" hauptsächlich in den Kreisen der Germanisten und Literarhistoriker verbreitet ist, von Philosophen und Kunstgelehrten dagegen weniger gelesen werden dürfte, so habe ich mich, um die Aufsätze auch den Fachgenossen und allen Interessenten überhaupt bequem zugänglich zu machen, zu einer Sammlung der kritischen Studien entschlossen, welche hiemit dem Publikum übergeben wird. Ich würde diese Sonderausgabe selbstverständlich unterlassen haben, wenn es sich um einfache, gewöhnliche Recensionen handelte: aber das ist, wie gesagt, nicht der Fall; der Leser wird hier unter anderem, neben zahlreichen historischen Einzelnachweisungen, eine selbständige Erörterung des „Princips des Charakteristischen" und einen kurzen Abriß der Geschichte dieses Princips, ferner Betrachtungen über den Begriff des ästhetischen Objektivismus und endlich den Versuch einer neuen, psychologisch-genetischen Erklärung von Schiller's Theorie des Schönen finden, — einer Erklärung, welche K. Berger in seinem Buche über die Entwicklung der Schiller'schen Aesthetik wohl vorbereitet, zu der er auch sämmtliche Materialien herbeigeschafft hat, an

M851769

Digitized by Google

welcher er jedoch trotzdem ſo gut wie die anderen Philoſophiehiſtoriker vorübergegangen iſt.

Die in dieſer Sammlung an der urſprünglichen Geſtalt der Aufſätze vorgenommenen Aenderungen ſind ſehr geringfügig, bis auf ein paar kleine Einſchaltungen meiſt nur ſtiliſtiſcher Art, indem da und dort ein Ausdruck durch einen anderen, mir jetzt paſſender ſcheinenden erſetzt wurde.

Graz, im November 1896.

Hugo Spitzer.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

„Vom charakteristisch Schönen.“ Von Th. Alt 7

„Die Philosophie des Metaphorischen.“ Von A. Biese 20

„Geschichte der neueren deutschen Psychologie.“ Von M. Dessoir 34

„Die Entwicklung von Schiller's Aesthetik.“ Von K. Berger 51

„Die bewußte Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses.“ Von K. Lange 79

„Vom charakteriſtiſch Schönen."

Von Th. Alt.*)

Die vorliegende Schrift kann als Beweismittel für den paradoxen Satz dienen, daß unter Umſtänden auch eine nicht ganz vollſtändige Beherrſchung der Geſchichte einer Wiſſenſchaft ihre Vorteile hat. Solch mangelhafte Kenntnis Deſſen, was bisher geleiſtet wurde, veranlaßt nämlich zuweilen eine abermalige Beſchäftigung mit Problemen, die in der Hauptſache ihre Löſung bereits gefunden haben, und wenn nun Derjenige, welcher neuerdings und vollkommen ſelbſtändig an die Fragen herantritt, ein klarer, tüchtiger, zur Bewältigung ſeiner Aufgabe im Uebrigen genügend vorbereiteter Kopf iſt, ſo kann es ſich wohl ereignen, daß, ob er auch nichts weſentlich und fundamental Neues biete, doch mancherlei brauchbare Geſichtspunkte aufgeſtellt und einzelne Seiten des Gegenſtandes beſſer als von ſeinen Vorgängern beleuchtet werden. Aber noch in anderer Weiſe wird die Wiſſenſchaft dabei gefördert. Sehen wir, daß mehrere Bearbeiter der Frage unabhängig von einander und auf teilweiſe getrennten Wegen zu ein und demſelben Ziele gelangen, ſo muß dies unſere Ueberzeugung, daß die Antwort, welche ſo von verſchiedenen Seiten übereinſtimmend dargeboten wurde, auch wirklich die richtige ſei, in hohem Maße kräftigen und etwa in uns ſich regende Zweifel niederſchlagen, wofern dieſelben nur dem ſogenannten „Gefühl" entſpringen, d. h. nicht auf klare und beſtimmte Erkenntniſſe zurückgeführt werden können, nicht aus ernſten, ſchwerwiegenden Gründen hervorwachſen. Die Sicherheit unſerer Vorſtellungen wird alſo befeſtigt, der Grad der Verläßlichkeit, den wir beſtimmten Einſichten zuſchreiben, erhöht. Damit ſoll ſelbſtverſtändlich

*) Alt Th., Vom charakteriſtiſch Schönen. Ein Beitrag zur Löſung der Frage des künſtleriſchen Individualismus. Mannheim. J. Bensheimer. 1893.

weder der Unwert der Wiſſenſchaftsgeſchichte behauptet, noch die Vernachläſſigung der vorhandenen Literatur irgend eines Gebietes empfohlen werden: im großen Ganzen und für die Geſammtkultur der Wiſſenſchaften ſind ja die überwiegenden Vorteile einer guten Ueberſicht über alle von den älteren Fachgenoſſen gewonnenen Hauptergebniſſe ſo einleuchtend, daß jene eben bezeichneten Momente dagegen kaum in Betracht kommen können; — die letzteren ſollen es nur verſtändlich machen, wie ſelbſt eine Eigenſchaft, die nach ihren durchſchnittlichen Folgen zweifellos einen Mangel in der Ausrüſtung des gelehrten Arbeiters vorſtellt, dann und wann unſchädlich zu bleiben, ja geradeswegs zum Guten auszuſchlagen vermag. Und ein derartiger ſeltener Ausnahmsfall ſcheint eben bezüglich der Alt'ſchen Schrift vorzuliegen, — vorausgeſetzt nämlich, daß der Eindruck ſelbſtändiger Ideengewinnung, welchen dieſelbe unleugbar hervorbringt, nicht täuſcht und daß der Verfaſſer nicht doch etwa, im Gegenſatze zu ſeiner ſonſtigen Art, auf die Uebereinſtimmung von ihm entwickelter Anſichten mit den Lehren bekannter Aeſthetiker aufmerkſam zu machen, gerade bei den Haupt- und Grundgedanken ſeiner Abhandlung die Quelle verſchweigt, welcher er dieſe Gedanken entnommen hat.

In der That würde Alt ſeine Arbeit vielleicht nicht veröffentlicht haben, wenn er gewußt hätte, daß ſeine Ausführungen nichts ſind als die Darlegung und Begründung eines Princips, welches ſchon Zimmermann in klaſſiſcher Weiſe formulirt hat, ja daß ſeine wichtigſten Sätze bereits durch Hutcheſon's Aufſtellung der „relativen Schönheit" vorweggenommen erſcheinen. Und doch wäre es in mancher Hinſicht zu bedauern, wenn dieſe kleine Schrift nicht publizirt worden wäre. Sie erörtert nämlich das große Hutcheſon-Zimmermann'ſche Princip in ſo klarer, faßlicher Weiſe, ſie bringt ſo gute Beiſpiele der Bewährung desſelben im Bereiche der Kunſt, wie in demjenigen der äſthetiſchen Naturanſchauung, ſie unterſucht auch ſeine Tragweite und die Konſequenzen, welche ſich aus ſeiner Geltung für die Beurteilung gewiſſer Kunſtrichtungen unſerer Zeit ergeben, mit ſolcher Beſonnenheit und Unbefangenheit, daß mancher nicht fachmänniſche Leſer dadurch nicht bloß in Grundlehren der Aeſthetik eingeführt, ſondern auch über brennende Tagesfragen in aller Kürze vortrefflich orientirt werden dürfte.

Alt nimmt für ſeine Unterſuchung den Ausgang vom Widerſtreite, in dem ſich das „Charakteriſtiſche" mit dem „Schönen" befindet, wenn das Letztere als das Gattungsmäßige, der Normalidee Entſprechende, gleichſam den Durchſchnitt oder das arithmetiſche Mittel

aller einzelnen Individuen Vorſtellende aufgefaßt wird. Nun aber gefällt, zumal in der Kunſt, auch das Individuelle, das die Schranken der Gattungsnorm Durchbrechende, ja die bildende Kunſt der Neuzeit hat bewieſen, „daß gerade dem Individuellen in der Erſcheinung ein höchſter äſthetiſcher Wert zukomme". Sehr richtig wird von Alt hervorgehoben, daß dieſe zunehmende Würdigung des individuell Charakteriſtiſchen mit dem Streben der neueren Künſtler nach unverfälſchter Naturnachahmung Hand in Hand ging; aber doch behauptet er im Anſchluß an Viſcher und v. Hartmann nicht minder richtig, daß die Nachahmung als ſolche den Reiz des Individuellen nicht erklären könne. Auch in der ſubjektiven Seite des äſthetiſchen Verhaltens, für welches der Gegenſtand, wie der Verfaſſer mit v. Hartmann oder vielmehr denjenigen Aeſthetikern, deren Beſtimmungen dieſer ſich angeeignet hat, ſagt, „bloße Erſcheinung", „äſthetiſcher Schein" iſt oder welches, etwas exakter zu reden, ſich als ein rein kontemplatives, das Objekt unmittelbar erfaſſendes und im Genuß der Anſchauung befriedigtes darſtellt, — auch in dieſer ſubjektiven Seite des äſthetiſchen Verhaltens kann jener Reiz nicht begründet ſein, weil nach Alt's einleuchtender Bemerkung die äſthetiſche Betrachtung das Häßliche ſo gut wie das Schöne wahrnimmt, Schönſein und Objekt-äſthetiſcher-Auffaſſung-ſein alſo gewiß nicht dasſelbe iſt. Daß die Konſtruktionen der metaphyſiſchen Lehre vom Schönen das Geheimnis nicht entſchleiern können, iſt dem geſunden Sinne des Verfaſſers vollends klar, und ſo zieht er es denn vor, ſich „auf die eigenen Füße einer empiriſchen und pſychologiſchen Aeſthetik" zu ſtellen.

Bei den unbeſtreitbar vorhandenen, wenn auch oft gegenſätzlichen Beziehungen zwiſchen dem Individuellen und dem gattungsmäßigen Schönen ſucht er vor allem über dieſes letztere ins Klare zu kommen und dabei gewinnt er nun ſein erſtes Hauptergebnis. Selbſt das gattungsmäßige, vom Reiz des Individuellen unberührte Schöne ſoll nicht, oder wenigſtens nicht zunächſt, der Gattungsmäßigkeit im engeren Sinne, nicht dem Umſtande, daß es das Normale oder die Durchſchnittsform bezeichnet, ſondern vor allem ſeiner Zweckmäßigkeit den äſthetiſchen Wert verdanken. Die Schönheit der Organismen wäre darnach gewiſſermaßen der Ausdruck ihrer unbewußt, inſtinktiv erkannten oder gefühlten Zweckmäßigkeit. Das iſt der wunde Punkt in den Ausführungen des Verfaſſers. Es ſcheint, als wenn er ſich hier doch von der metaphyſiſchen Aeſthetik, ſpeciell derjenigen v. Hartmann's einigermaßen habe beeinfluſſen laſſen, und jedenfalls wird man

zugeben, daß, wenn auch die organiſche Schönheit noch etwas anderes als genaues Zuſammenfallen mit dem Gattungsdurchſchnitte bedeutet, dieſes Andere mit der einfachen Formel: „dem Gattungszwecke entſprechen" um ſo weniger erſchöpfend ausgedrückt werden kann, je mißlicher es um die Erkenntnis der „Gattungszwecke" ſelber beſtellt iſt. Die Unterſchiede der einzelnen Arten von Naturformen in Bezug auf Schönheit, die zweifellos anzuerkennende Häßlichkeit gewiſſer Gattungen, die auch dadurch nicht gänzlich beſeitigt wird, daß dieſe Arten unter dem Geſichtspunkte des Typiſchen oder Charakteriſtiſchen, wie der Verfaſſer an ſpäterer Stelle vortrefflich zeigt, äſthetiſchen Reiz gewinnen können, — dieſe verſchiedene äſthetiſche Dignität der unter einander verglichenen Gattungen, während doch nach teleologiſcher Anſicht jede Lebensform in gleichem Maße ihrem Zwecke entſpricht, würde bei einer ſolchen Betrachtungsweiſe ſich ſchwerlich verſtehen laſſen. Ein Beweis aber für die Identität der Schönheit der organiſchen Bildungen und ihrer Zweckmäßigkeit, welcher darin gipfelt, daß Schiller die ruhende organiſche Schönheit als die architektoniſche bezeichnet hat und daß nun in der Architektur nach Semper die Zweckmäßigkeit thatſächlich über die Schönheit der Formen entſcheidet, iſt wirklich kaum ernſt zu nehmen, da die Vorausſetzungen, auf welchen er ruht, erſtens, daß Schiller's bildliche Bezeichnung nicht nur abſolut zutreffend ſei, ſondern auch alle Seiten des Gegenſtandes beleuchte und daß zweitens in der Aeſthetik der Baukunſt gar keine anderen als Zweckmäßigkeitsrückſichten in Frage kommen, wohl beide gleich weit von axiomatiſcher Sicherheit entfernt ſcheinen. Und dieſer Beweis iſt nach des Verfaſſers Geſtändnis „der einzige", der überhaupt „geführt werden kann"! Indeß ſchlägt ſich Alt freilich durch dieſe Identifikation von Organismen-Schönheit und Zweckmäßigkeit auf bequemſte Art die Brücke zur Anerkennung individueller Schönheit. Die einfache Erwägung, daß den Individuen ebenſo beſtimmte Zwecke geſetzt ſein können wie den Gattungen, macht dann ja auch eine Art Schönheit genugſam begreiflich, welche den Individuen zukommt, ohne daß dieſelben bloß den allgemeinen Arttypus offenbaren, bloße Verkörperungen ihres Gattungsweſens ſind.

Dieſe Anſicht von dem „materiellen" (d. h. im Sinne des Verfaſſers wohl ſo viel als objektiven) Weſen der organiſchen Schönheit erſchließt nun Alt, indem er auf die ſubjektive Seite, d. h. die pſychologiſchen Vorgänge bei der Auffaſſung ſolcher Schönheit reflektirt, auch das Verſtändnis für das eigentlich Charakteriſtiſche. So wenigſtens verhält es ſich nach ſeiner Darſtellung, während in Wirklichkeit

vielmehr ſeine glückliche Erkenntnis der pſychologiſchen Gründe oder Bedingungen des Wohlgefallens am Charakteriſtiſchen mitgewirkt haben dürfte, ihn zu jener einſeitigen Konzeption von der Schönheit der Gattungen zu verleiten. Im Falle dieſer letzteren Schönheit vergleichen wir „zwiſchen einer vorher in uns vorhandenen zwecklichen Vorſtellung und ihrer Verwirklichung, ſei es in einem Naturgegenſtand oder ſei es in einem Kunſtwerk", und iſt es die „vollkommene Uebereinſtimmung des angeſchauten Objekts mit dieſer Vorſtellung", was die „volle äſthetiſche Befriedigung erzielt". Eine ſolche Uebereinſtimmung bezeichnet Alt als „äſthetiſche Wahrheit", die ſomit „die Wahrheit der einer Erſcheinung zugrunde liegenden Vorſtellung, aber nicht die Wahrheit der Erſcheinung eines Naturobjekts" iſt; eine ſolche Uebereinſtimmung macht auch das Weſen des Charakteriſtiſchen aus. Wo wir das im vorhinein von uns gehegte Bild einer Sache in der künſtleriſchen Darſtellung oder der wirklichen Erſcheinung dieſer Sache bewährt finden, da erproben wir nämlich den Reiz der charakteriſtiſchen Schönheit. So etwa läßt ſich mit wenig Worten der Kern der Ausführungen des Verfaſſers wiedergeben und es gereicht der Faſſung, welche das Princip des Charakteriſtiſchen bei Alt und früher ſchon bei Zimmermann gefunden hat, zu beſonderem Vorteile, ſowie es freilich auch mit logiſcher Notwendigkeit aus dem Weſen des Hutcheſon'ſchen Princips hervorfließt, daß dasſelbe keineswegs bloß auf die Region der bewußten Nachbildung beſchränkt wird. An einem hübſchen, ſinnig gewählten Beiſpiele zeigt die Schrift, wie vielmehr Derjenige, welcher äſthetiſch ſchauen gelernt hat, d. h. welcher die Dinge als Erſcheinungen gewiſſer Typen oder Ideen aufzufaſſen verſteht, in der Natur und im Leben nicht minder als in der Kunſt ſich an der bunteſten Mannigfaltigkeit charakteriſtiſcher Züge und Gebilde erfreuen kann. Auf dieſe Weiſe aber erhält das Princip eine ungleich größere Bedeutung und erklärt viel zahlreichere Phänomene des äſthetiſchen Lebens als ein ausſchließlich auf den Kunſtgenuß zugeſchnittenes Nachahmungsprincip. Daß Fechner's „Vorſchule" das Problem der charakteriſtiſchen Schönheit faſt nur als die Frage nach den pſychologiſchen Gründen unſerer Freude an der Nachahmung behandelt hat, ſcheint mir einer der ſchwächſten Punkte in dieſer klaſſiſchen, für die ganze moderne Aeſthetik ſonſt grundlegenden Unternehmung. Hier iſt Zimmermann, deſſen Unterſuchungen auch jetzt noch nicht bloß nach der hiſtoriſchen Seite hin die vollſte Berückſichtigung verdienen, Fechner unſtreitig überlegen und man muß es mit Freude begrüßen, daß Alt, wie es ſcheint, ohne

von ſeinem Vorgänger zu wiſſen, zu der richtigeren, weil einen weiteren Ausblick gewährenden Poſition des Wiener Aeſthetikers zurückgekehrt iſt.

Wer das Princip des Charakteriſtiſchen einmal gewonnen und in ſo glücklicher Art wie der Verfaſſer formulirt hat, dem löſen ſich die Fragen nach dem Werte des Individuellen in der Kunſt, nach dem Verhältniſſe des Charakteriſtiſchen zum rein oder eigentlich Schönen und nach der Berechtigung des ſogenannten „Naturalismus“ ganz von ſelbſt. Daß das Charakteriſtiſche mit dem Individuellen keineswegs zuſammenfällt, macht ſchon der Umſtand einleuchtend, daß wir auch befeſtigte Vorſtellungen von Gattungen haben, mit denen allein wir häufig eine individuelle Form, die uns als ſolche ganz neu, daher auch mit einem etwaigen Bilde von ihr nicht zu vergleichen iſt, zuſammenhalten müſſen, welche wir aber auch ſonſt oft genug als die uns vorſchwebenden Typen in den Einzelerſcheinungen ausgeprägt finden möchten, und wirklich iſt nach des Verfaſſers zutreffender Darlegung das ſogenannte „Typiſche“ nichts anderes als dieſes gattungsmäßig Charakteriſtiſche. Wollen wir aber ein beſtimmtes, uns wohlbekanntes Individuum dargeſtellt wiſſen, dann müſſen wir freilich auch die beſonderen, unterſcheidenden Züge eben dieſes Individuums in ſeiner künſtleriſchen Wiedergabe verlangen. Da ferner jene Art von Uebereinſtimmung zwiſchen Idee und Erſcheinung, in welcher das Charakteriſtiſche liegt, ein äſthetiſch reizvolles, ſtets unſer Gefallen weckendes Verhältnis iſt, ſo muß das Charakteriſtiſche ſelber unter allen Umſtänden als Schönes im weiteren Sinne anerkannt werden. Handelt es ſich jedoch um charakteriſtiſche Ausprägung an ſich, d. h. nach anderen Rückſichten und ohne Vergleichung mit einem Ur- oder Vorbilde häßlicher Formen, ſo begreift man leicht, wie jene charakteriſtiſche Schönheit mit den Bedingungen des übrigen Schönen, von welchem der Verfaſſer neben dem angeblich die Gattungszwecke Erfüllenden noch das rein ſinnlich Schöne der Farben und Formen hervorhebt, in Konflikt geraten kann. Maßgebend für die charakteriſtiſche Schönheit eines Gegenſtandes iſt eben nur das Vorhandenſein der gleichartigen, übereinſtimmenden Vorſtellung vom Objekte in uns, keineswegs irgend welche an ſich wohlgefällige Eigenſchaft des Dinges oder gar eine Summe objektiver Merkmale. Es kommt alſo immer — dem Sinne des Princips gemäß — nur auf unſere Idee an: Hat dieſe eine Gattung zum Gegenſtande, ſo erfreut uns das „Typiſche“ als „charakteriſtiſch“; bezieht ſie ſich auf ein Individuum, ſo fordern wir die individuelle Eigentümlichkeit und

Beſonderheit: iſt ihr Objekt an und für ſich häßlich, ſo fühlen wir uns nur äſthetiſch befriedigt, wenn die Erſcheinung, vor der wir ſtehen, auch dieſe Häßlichkeit treu und unvermindert wiederſpiegelt. Und weil es ſich ſo verhält, weil Charakteriſtik nicht Zuſammentreffen eines Gegenſtandes mit einem anderen, unbekannten Objektiven, ſondern lediglich Uebereinſtimmung mit unſerer ſozuſagen vorgefaßten Idee von ihm ſelber bedeutet, hat der Verfaſſer, indem er konſequent an den Forderungen des Princips feſthält, auch leichte Mühe, in den Grundſätzen des modernen Naturalismus das Wahre und Haltbare von dem Falſchen und Uebertriebenen zu ſcheiden. Unſere Ideen von Naturobjekten ſind aus der Natur ſelbſt geſchöpft: — daraus ergiebt ſich ſchon, daß ein Teil der Anſprüche des Naturalismus berechtigt ſein muß; aber für unſere Vorſtellung von dem „weſentlichen Charakter“ irgend eines Dings iſt nicht der zufällige Anblick entſcheidend, welchen uns dasſelbe in dieſem oder jenem Zeitpunkte gewährt, vielmehr kann ein ſolcher augenblicklicher Eindruck dem Bilde, welches ſich auf Grund zahlreicher anderer Wahrnehmungen des Dings und Begegnungen mit demſelben in uns erzeugt hat, recht ſchlecht entſprechen, alſo den „Charakter“ der Sache recht dürftig und mangelhaft ausdrücken: — dies beweiſt hinlänglich die Verkehrtheit des extremen, mit geiſtloſen Kopien ſich begnügenden Naturalismus, welcher den Zauber, den das Erfaſſen charakteriſtiſcher Schönheit auf das empfängliche Gemüt ausübt, in ſeinem tiefſten, innerſten Weſen verkennt und aus unrichtig gedeuteten Empfindungen eine falſche Theorie macht, der zuliebe er nun die Gefühle ſelber verleugnet, der Stimme ſeines eigenen äſthetiſchen Gewiſſens Trotz bietet. — So würden, auf ihren bündigſten Ausdruck gebracht, die Theſen lauten, welche der Verfaſſer in dem größeren, von den Konſequenzen des Princips handelnden Abſchnitte ſeiner Schrift verficht; die hier kurz ſkizzirten Verhältniſſe erörtert er von S. 16 bis zum Schluſſe ſo geſchickt und umſichtig, daß man nicht ohne Vergnügen ſeinen Ausführungen folgen kann.

Der hauptſächlichſte Mangel des Schriftchens, obſchon wir demſelben, wie geſagt, vielleicht inſoferne Dank wiſſen, als ohne ihn die Alt'ſche Arbeit möglicherweiſe gar nicht erſchienen wäre, iſt das Fehlen eines Bewußtſeins von Dem, was bereits Frühere in derſelben Richtung gedacht und ausgeſprochen haben. Darum möge mir zum Schluſſe eine kurze Geſchichte des Princips vom Charakteriſtiſch-Schönen geſtattet werden. Die hohe Wichtigkeit eben dieſes Princips, von dem man faſt mit demſelben Rechte, mit welchem Fechner dies vom

Aſſociationsprincip behauptet, ſagen kann, daß an ihm die halbe Aeſthetik hänge, dürfte den in der Aufgabe der kritiſchen Beſprechung allerdings nicht mehr eingeſchloſſenen hiſtoriſchen Exkurs rechtfertigen, ſowie andererſeits dieſe geſchichtlichen Nachweiſungen vielleicht wieder geeignet ſein werden, die außerordentliche Bedeutung des in Rede ſtehenden Grundſatzes noch klarer und überzeugender hervortreten zu laſſen.

Daß Ariſtoteles das Wohlgefallen an charakteriſtiſcher Darſtellung nicht bloß kannte, ſondern dasſelbe auch ſchon zu erklären verſuchte, indem er es als eine Art intellektueller Luſt auffaßte, nämlich aus der Freude an dem im Erraten der Intentionen des Künſtlers bethätigten eigenen Scharfſinn ableitete, iſt Jedem geläufig, der ſich mit Geſchichte der griechiſchen Aeſthetik beſchäftigt hat. Die Einengung des Begriffes auf die Sphäre bewußt-künſtleriſcher Nachbildung aber und die noch größere Specialiſirung, welche die eben bezeichnete Auslegung des Phänomens, wie ſie vom Stagiriten unternommen wurde, unvermeidlich mit ſich bringt, beweiſen aufs klarſte, daß ſich der ariſtoteliſche Gedanke und das moderne Princip des Charakteriſtiſchen nicht decken, — abgeſehen davon, daß auch die Unzulänglichkeit der Hypotheſe des griechiſchen Denkers ſofort ſichtbar wird, wenn man erwägt, daß das Wohlgefallen um ſo größer, je gelungener die Nachahmung, ein je geringerer Scharfſinn alſo zum Rätſellöſen, zum Erraten der künſtleriſchen Abſicht erfordert iſt. — Begreiflicherweiſe konnte es nicht fehlen, daß auch nach Ariſtoteles in dem mächtigen Zeitraume bis auf Hutcheſon, wenigſtens ſo lange die griechiſch-römiſche Kultur blühte, und dann wieder in den neueren Jahrhunderten, die ſich aus der mittelalterlichen Geiſtesenge befreit hatten, die Kunſttheorie, namentlich die Lehre von den Wirkungen, welche die Poeſie und die bildenden Künſte bezwecken, an das Princip des Charakteriſtiſchen zu öfteren Malen heranſtreifte. Alles, was Batteux aus Horaz zuſammengeleſen, um den römiſchen Dichter als Vertreter des Nachahmungsprincips erſcheinen zu laſſen, iſt ein ebenſo guter oder noch beſſerer Beleg dafür, daß Horaz den Wert der Charakteriſtik zu ſchätzen gewußt hat, und wenn, um ſogleich 1700 Jahre zu überſpringen, Boileau ſagt:

„Il n'est point de serpent ni de monstre odieux
qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux.
D'un pinceau délicat l'artifice agréable
du plus affreux objet fait un objet aimable.“

ſo verrät dies abermals, nicht minder als der Satz:

„A ces petits défauts marqués dans sa peinture
l'esprit avec plaisir reconnait la nature,"

ein volles Verſtändnis der Schönheit zeugenden, ja das Häßliche ſelber in Schönes umwandelnden Kraft, welche der charakteriſtiſchen Darſtellung innewohnt. Aber der eigentliche Entdecker des Princips bleibt Hutcheſon, da er nicht bloß auf dasſelbe anſpielt und es gleichſam praktiſch verwertet, ohne ſich von ſeiner Natur ernſtere Rechenſchaft zu geben, ſondern es in wiſſenſchaftlicher Reinheit und Strenge heraushebt. In dem 1723*) erſchienenen berühmten Buche: „Inquiry of the origin of our ideas of beauty and virtue" unterſcheidet der engliſche Philoſoph die „relative", auf der Aehnlichkeit mit einem Vor- oder Muſterbilde beruhende Schönheit ſo ſcharf als nur möglich von der „abſoluten" und betont es mit dem größten Nachdrucke, daß für die erſtere Art der Schönheit gar nicht die äſthetiſche Beſchaffenheit des Vorbildes ſelber, ſondern ausſchließlich nur der Grad der Uebereinſtimmung, welchen das Nachbild mit dieſem Vorbilde gewahren läßt, beſtimmend iſt. So kann nach Hutcheſon's Auseinanderſetzung ein an ſich reizloſer, ja widriger Gegenſtand — Hutcheſon führt u. a. die häßlichſten Züge des Alters in einem guten Gemälde als Beiſpiel an —, indem er einem Muſterbilde entſpricht, mit welchem er bewußt oder unbewußt zuſammengehalten wird, zur Quelle äſthetiſchen Wohlgefallens werden.

Etwas ſpäter hat ein anderer brittiſcher Aeſthetiker, Aliſon, einen Begriff von „relativer Schönheit" ausgebildet. Auch in dieſem Begriffe iſt das Charakteriſtiſche teilweiſe enthalten, wiewohl er mit demjenigen der „relativen Schönheit" bei Hutcheſon nicht durchwegs zuſammen-

*) Schasler und Zimmermann bezeichnen übereinſtimmend 1720 als das Jahr des erſten Erſcheinens der „Inquiry". Dagegen erklärt Knight ausdrücklich, „in 1725 — seventeen years after Shaftesbury's ‚Moralists' appeared —" habe Hutcheſon das Buch veröffentlicht. Ich würde dieſe letztere Angabe ſchon um der Beſtimmtheit willen, welche ihr die Feſtſetzung einer Zeitdiſtanz in der Beziehung auf Shaftesbury verleiht, unbedenklich acceptiren, wenn ſich nicht bei Lévêque eine noch beſtimmtere Angabe fände. Nach Lévêque erſchienen nämlich Hutcheſon's Unterſuchungen „anonymes en 1723, et étaient déjà en 1729 parvenues à la troisième édition". Vielleicht ſind beide Zeitbeſtimmungen, die des franzöſiſchen und die des engliſchen Autors, ſo zuſammenzureimen, daß Hutcheſon 1725, in der diesfalls zweiten Auflage, ſich zuerſt als Verfaſſer bekannt hat. Da ich ſelbſt nur die Merk'ſche Ueberſetzung von 1762 beſitze und mir eine Originalausgabe nicht verſchaffen konnte, ſo fehlen mir weitere Anhaltspunkte zur Richtigſtellung dieſer Chronologie. Die vorläufige Entſcheidung für die Jahreszahl bei Lévêque rechtfertigt ſich auch noch durch deren mittlere Stellung zwiſchen den extremen, am weiteſten differirenden Zeitangaben.

fällt, da er nach ſeiner ſpecifiſchen Faſſung vielmehr einerſeits noch andere Gattungen des äſthetiſch Gefallenden in ſich ſchließt, den Reiz des im engſten Sinne Zweckmäßigen bezeichnet und auch jene „artifiziellen“ oder „Konventions-Schönheiten“ umfaſſen kann, die André im „Essai sur le beau“ (1741) und nachher (1784) von den Deutſchen J. Ch. König, dem (1785) Gäng folgte, als eigentümliche Formen des äſthetiſch Wirkſamen kennen gelehrt haben, und da es andererſeits auch wieder fraglich bleibt oder zum Mindeſten nicht auf den erſten Blick klar iſt, ob unter Aliſon's relative Schönheit, welche nicht ſowohl wie der Hutcheſon'ſche Begriff die Uebereinſtimmung eines Gegenſtandes mit einem im Geiſte bereit liegenden Vorbilde, als vielmehr das aus Rückſichten des „Zwecks“, der „Schicklichkeit“ und „Nützlichkeit“ entſpringende Wohlgefallen ausdrückt, die Thatſachen charakteriſtiſcher Naturſchönheit ebenſo ungezwungen zu ſubſumiren ſind als die Freude an Kunſtwerken, die eine Nachbildung ſelber ſich zum Zwecke geſetzt haben. Indeß, wie dem auch ſein möge, jedenfalls hat ein Dritter von den berühmten Aeſthetikern Englands das Princip des Charakteriſtiſchen gleich Hutcheſon im Weſentlichen erfaßt und gekennzeichnet, nämlich Burke; zwar nicht, wie Fechner irrtümlich annahm, als der Erſte — denn Hutcheſon's „Inquiry“ erſchien 34 Jahre vor Burke's „A philosophical inquiry in to the origin of our ideas of the sublime and beautiful“ —, auch nicht ſo rein wie ſein Vorgänger und auch nicht bloß in der Stelle des 16. Abſchnittes des erſten Buches, auf welche Fechner verwies, ſondern zum Teile ſchon in der Einleitung ſeines vielgenannten Werkes, die durch einzelne Erörterungen ein ziemlich klares Bewußtſein von der Bedeutung dieſes Princips kundzugeben ſcheint. So könnte man faſt ſagen, daß Dasjenige, was Alt wie völlig neu hinſtellt, bereits der engliſchen Aeſthetik des vorigen Jahrhunderts in der Hauptſache geläufig war. Die fraglichen Verhältniſſe ſind ja auch ſo einfach und unverkennbar zugleich, daß nur ein Mangel an Tiefe oder die Sucht, die Erſcheinungen durch Anwendung allzu abſtrakter Begriffe, wie des Diderot'ſchen „Beziehungs“-Begriffes, in ungehöriger Art zu unifiziren, bei den Franzoſen, das Eingeſponnenſein in die Begriffswelt der Wolff'ſchen Pſychologie und Metaphyſik, das ausſchließliche Operiren mit den unfruchtbaren Ideen der ſinnlichen Vollkommenheit und des Zuſammenſeins von Mannigfaltigkeit und Einheit als der Bedingung dieſer Vollkommenheit auf Seite des Objekts aber bei den Deutſchen das Vorübergehen an jenen ſonnenklaren Verhältniſſen verſchuldete.

Eine bedauerliche Verwirrung und Verdunkelung der Sachlage brachte Kant's Lehre von der anhängenden Schönheit mit ſich, ſo wertvoll die diesbezüglichen Aufſtellungen des Königsberger Philoſophen in anderer Hinſicht ſein mochten: denn hier war das Charakteriſtiſche nicht einfach unbeachtet gelaſſen, ſondern es war recht wohl bemerkt, aber einſeitig nur in ſeiner ſekundären Rolle aufgezeigt, nur als negatives, den Spielraum der Bewährungen freier Schönheit läſtig einſchränkendes, nicht als poſitives, ſchöpferiſches, ſelber die reichſte Fülle äſthetiſcher Werte hervorbringendes Prineip erfaßt worden. Alt, welcher in der „anhängenden Schönheit" ſeine Schönheit der Gattungszweckmäßigkeit wiederfinden möchte, mißverſteht eben Kant nicht weniger, als dies Fechner thut, der in der „anhängenden Schönheit" einfach die aſſoziativen Faktoren des äſthetiſchen Eindruckes erblickt. Und wenn der große Urheber der Vernunftkritik darin fehlging, daß für ihn gewiſſermaßen nur die reine, d. h. nicht den Forderungen des Charakteriſtiſchen gehorchende Schönheit exiſtirte, das Charakteriſtiſche dagegen bloß als Hemmnis oder Schranke dieſer reinen Schönheit galt, die ohne den Zwang typiſcher Ausprägung ſich viel freier und allſeitiger würde ergehen können, ſo darf man umgekehrt der nachkantiſchen ſpekulativen Aeſthetik den Vorwurf machen, daß ſie, ſoweit ihre Begriffsfaſſungen den feſten Boden nicht gänzlich verloren, überhaupt nur das Charakteriſtiſch-Schöne im Auge hatte, weil die Verwirklichung der Idee, worauf ſie ihrer platoniſirenden Grundtendenz entſprechend alle Schönheit zurückführte, offenbar nur dort einen Sinn ergab, d. h. noch einen anderen, beſſeren Sinn als den der platoniſchen Erklärung einer Sache durch ihren Allgemeinbegriff oder Namen, wo es ſich um charakteriſtiſche Typengeſtaltung handelte. Wie tief die Schelling-Hegel'ſche Lehre vom Schönen in Wahrheit mit dem Princip des Charakteriſtiſchen zuſammenhing, wie dieſes Princip ſozuſagen die ganze reale und poſitive Grundlage ihrer luftigen Konſtruktionen ausmachte und wie in ihren bedeutendſten Vertretern wenigſtens eine Ahnung dieſes Verhältniſſes immerhin vorhanden war, das erhellt am beſten aus dem merkwürdigen Mißverſtändniſſe, dem Viſcher anheimfiel, als er in ſeinen „Kritiſchen Gängen", in jener Auseinanderſetzung mit den Herbartianern, wozu ihm ſeine Autokritik Veranlaſſung bot, Zimmermann triumphirend den ſchönen Mohrenkopf, den der öſterreichiſche Philoſoph unter den Beiſpielen charakteriſtiſcher Schönheit genannt hatte, als ein vermeintliches Zugeſtändnis an die Hegel-Viſcher'ſche Grundauffaſſung entgegenhielt. So legte der Meiſter der

ſpekulativen Aeſthetik unbewußt Zeugnis dafür ab, daß er den Kern dieſer Aeſthetik in der Anſchauung vom Charakteriſtiſchen als dem innerſten Weſen aller Schönheit ſah!

Aber gerade die Erhebung des Prinzips der Charakteriſtik zum äſthetiſchen Univerſalprinzip, die Unterordnung jeder Art des äſthetiſch Reizvollen unter ein Verhältnis, das thatſächlich bloß bei ganz beſtimmten Formen der Wohlgefälligkeit zutrifft, mußte von den ſchlimmſten, ja geradezu verheerenden Folgen für die wiſſenſchaftlich-philoſophiſche Aeſthetik ſein. Bei Schopenhauer, wo vermöge der klareren Gedankenhaltung die Identität des Schönen und Typiſchen im allgemeinen, d. h. für die überwiegende Mehrzahl der Fälle noch deutlicher zu Tage trat, verſtattete wenigſtens die auf Kant, auf die Beſtimmung der Intereſſeloſigkeit, zurückweiſende Vorſtellung von den ſubjektiven Bedingungen des äſthetiſchen Verhaltens die Annahme äſthetiſcher Reize, welche nicht einfach daraus entſpringen, daß charakteriſtiſche Züge geſchaut werden, und verhütete es, daß alle und jede Schönheit, ſelbſt die elementar-ſinnlicher Art und diejenige bedeutungsloſer Formverhältniſſe, in Typenerſcheinung umgeſtempelt wurde. Den Hegelianern und den Anhängern Schelling's war bei ihrem auch in der Aeſthetik durchgeführten Objektivismus dieſer Ausweg, den ärgſten Verzerrungen der geſund-natürlichen Auffaſſung zu entgehen, abgeſchnitten. Leitete ſich aber aus dem „Erſcheinen der Idee" alles Schöne ohne Unterſchied her, dann mußte dieſe Beziehung notwendig ſo verſchwommen und unklar werden, daß ſie zu gar nichts mehr taugte, auch nicht einmal mehr zur Erläuterung jener charakteriſtiſchen Schönheiten, bei welchen ſie mit Grund zu behaupten und in wirklich verſtändlicher Weiſe vorzuſtellen war. Solcherart konnte es ſchließlich nicht ausbleiben, daß von den Aeſthetikern der Hegel'ſchen Schule das Prinzip des Charakteriſtiſchen auch in ſeinen deutlichſten, gleichſam greifbarſten Manifeſtationen überſehen wurde, wofür es wohl kaum ein intereſſanteres und ſignifikanteres Beiſpiel giebt als Schasler's Lehre von unadäquaten Verbindungen zwiſchen Form und Farbe, d. h. von einer äſthetiſchen Unvereinbarkeit zwiſchen gewiſſen Formen und gewiſſen Farben, — eine Lehre, welche durch den Hinweis auf die Widerwärtigkeit eines ſchönen, aber „in himmelblauem oder ſaftgrünem Ton" gefärbten Geſichtes begründet wird! Einen Erklärungsgrund ſo verallgemeinern, daß ihm ſeine ſpecifiſche Differenz, ſein eigentümliches Weſen geraubt wird, heißt ihn eben gänzlich aus dem Geſichte verlieren! Um alſo die ſchon bei Hutcheſon gereifte, aber dann durch mehr

als ein Jahrhundert abhanden gekommene Einſicht wiederzugewinnen, mußte man vor allem auch in der Aeſthetik ſich von der ſpekulativen Tradition losmachen. Das war in der Herbart'ſchen Schule der Fall. Mit der Aufſtellung einer Mehrzahl von Principien äſthetiſcher Wohlgefälligkeit ging Griepenkerl voran, und obſchon ſich unter den von dieſem ſcharfen Kopfe namhaft gemachten Schönheit-begründenden Beziehungen das Charakteriſtiſche noch nicht befand, war damit doch der Weg betreten, deſſen Verfolgung Zimmermann die Zurückeroberung der ſo fruchtbaren Hutcheſon'ſchen Erkenntnis für die Wiſſenſchaft vom Schönen ermöglichte. Zimmermann, der Wiederentdecker des Princips in der neueren Aeſthetik, hat aber auch gezeigt, daß dasſelbe nur dann einen Wert hat, wenn ſeine Anwendung auf beſtimmte Fälle äſthetiſcher Wirkſamkeit eingeſchränkt wird: mit dem Mohrenkopf, der ja doch nur in gewiſſer Hinſicht ſchön, in anderer geradezu häßlich iſt, deſſen beſondere Art von Schönheit alſo gewiß nicht den Schlüſſel zum Verſtändniſſe alles Schönen überhaupt bieten kann, hat er die ſpekulative Lehre nicht bloß nicht beſtätigt, ſondern gründlich und endgültig widerlegt.

Es iſt recht wohl möglich, daß eine pſychologiſche Zergliederung aller der Thatſachen, welche in dem Rahmen des Hutcheſon-Zimmermann'ſchen Princips eingeſchloſſen ſind, zur Erkenntnis noch weiterer Unterſchiede führen, daß man z. B. in dem Reize der künſtleriſchen Nachbildung noch andere Faktoren thätig finden wird als in dem Wohlgefallen, welches eine ihren Typus charakteriſtiſch ausprägende und zur Schau tragende Naturbildung einflößt: der Affekt der Bewunderung, auf welchen Véron alle äſthetiſchen Freuden zurückführen will, mag im erſteren Falle als Bewunderung der künſtleriſchen Geſchicklichkeit wirklich ins Spiel kommen — das wichtige, noch faſt gar nicht gewürdigte Princip der Schwierigkeitsüberwindung würde teilweiſe damit zuſammenhängen, — und noch in anderer Weiſe mag „our sympathy with the master minds", von der ſchon James Douglas ſprach, ſich im Kunſtgenuſſe bewähren, indem nämlich das bloße geiſtige Zuſammentreffen mit den Ideen und Abſichten des Künſtlers uns bereits, wie Bain andeutet, eine Art ſympathiſcher Luſt verſchafft; aber, wenn dem auch wirklich ſo iſt, wenn ſich die äſthetiſche Schätzung als eine nach ihren pſychologiſchen Elementen zum Teil verſchiedene darſtellt, je nachdem ſie ſich auf gelungene, charakteriſche Kunſtnachbildungen oder auf Naturgegenſtände von charakteriſtiſchem Gepräge richtet, ſo bleibt das Princip des Charakteriſtiſchen ſelbſt doch immer die Grundlage, von welcher ſämtliche, in dieſer Richtung etwa künftig anzuſtellende Unterſuchungen werden ausgehen müſſen.

„Die Philoſophie des Metaphoriſchen."

Von A. Bieſe.*)

Der Titel dieſes Buches und das Buch ſelbſt würden ganz unverſtändlich ſein, wenn man ſich nicht vergegenwärtigte, daß eine große Anzahl jener Tropen, die wir als Metaphern bezeichnen, keineswegs aus beliebigen Vergleichungen beſteht, bei denen irgend ein Gegenſtand vermöge ſeiner teilweiſen Uebereinſtimmung mit einem andern zur Charakteriſtik dieſes zweiten Gegenſtandes verwendet wird, ſondern vielmehr Bilder ganz beſtimmten Inhaltes umfaßt, Vergleiche, welche Lebloſes durch Lebendiges, Unbeſeeltes durch Seeliſches, die außermenſchliche Natur oder Stücke derſelben durch Züge des Menſchendaſeins darſtellen. Und neben den Metaphern dieſer Art ſtehen viele andere, welche ſcheinbar in umgekehrter Richtung das Innerliche durch äußere, materielle Geſchehniſſe ausdrücken: alle Bezeichnungen, welche die Sprache für Vorgänge des geiſtigen Lebens enthält, ſind, wie ſchon Locke gewußt hat, im Grunde ſolche Metaphern; ſieht man aber näher zu — die Beiſpiele aus Bieſe's zweitem Kapitel: „Das Metaphoriſche in der Sprache" ſind in dieſer Hinſicht ſehr lehrreich —, ſo überzeugt man ſich bald, daß die Thätigkeiten, deren Bild die Sprache wohl ſchon ſehr frühe für die wichtigſten, allgemeinſten und zugleich ſchärfſtumſchriebenen Bewußtſeinsregungen ſetzt, wie „faſſen", „begreifen", „ſich vorſtellen", zwar ſinnliche, körperliche, aber doch faſt ausnahmslos zunächſt Thätigkeiten des Menſchen, Handlungen beſeelter, wollender Weſen ſind, daß man alſo auch hier über die Sphäre des Anthropomorphismus nicht hinauskömmt. Die Bilder dagegen, welche Eigenſchaften von Körpern überhaupt: „Feſtigkeit", „Wärme", „Herbheit",

*) Bieſe A., Die Philoſophie des Metaphoriſchen. In Grundlinien dargeſtellt. Hamburg und Leipzig. Leopold Voß. 1893.

„Lauterkeit“ zur Bezeichnung geiſtiger Zuſtände benützen, ſcheinen vielfach einer ſpäteren und höheren Entwicklungsſtufe anzugehören und ſich auf weniger Allgemeines zu beziehen.

So bildet denn in der That jene Hineindichtung des Menſchen in die Welt, deren Bedeutung die moderne Wiſſenſchaft vor allem durch Ludwig Feuerbach kennen gelernt hat und welche aus dem der ſtrengen, ehernen Naturgeſetzlichkeit gehorchenden Weltall ein Reich von freithätigen, nach Willkür ſchaltenden Geiſtern macht, den vornehmſten Gegenſtand des Bieſe'ſchen Buches. Und ſo wird es denn auch begreiflich, wie der Verfaſſer nicht nur die Stellung, welche das Metaphoriſche in der kindlichen Phantaſie, im Mythus und in der Religion einnimmt, aufzuzeigen, nicht nur den Gebrauch, der von Metaphern in der alten und der neuen Philoſophie gemacht wurde, darzuthun bemüht iſt, ſondern wie er, nachdem er gerade noch an einzelnen Schriftſtellern das Verderbliche des Spielens mit Metaphern vortrefflich beleuchtet hat, am Schluſſe ſeines Werkes gleichwohl ſelber dazu gelangen kann, dem Metaphoriſchen ſogar in der Philoſophie alles Ernſtes das Wort zu reden. Von ſeinem Standpunkte heißt das eben nichts anderes als: die Welterklärung bedarf der Vorſtellung einer Einheit von Geiſtigem und Körperlichem, ſie bedarf der Annahme geiſtiger Mächte in oder über den Naturerſcheinungen, und weil in jener Vorſtellung, in dieſer Annahme das Weſen der Metapher liegt, bedarf ſie auch des Metaphoriſchen. Nur bei ſolcher Auffaſſung erhält ſein Verfahren einen gewiſſen Sinn. Daß aber dieſe Auffaſſung wirklich die ſeine, daß ihm „Metapher“ nichts iſt als Ausdruck der Naturbeſeelung, der begrifflichen Verſchmelzung von Innerem und Aeußerem, Geiſt und Körper, daß ihm daher alle übrigen Metaphern außer den anthropomorphoſirenden oder Geiſtesvorgänge durch Körperthätigkeiten bezeichnenden ſtrenge genommen gar nicht als rechte und wahre Metaphern gelten, das wird er ja ſelbſt zu wiederholen nicht müde, wenn er auch manchmal ſeinen Grundſatz zu verleugnen und es nicht Wort haben zu wollen ſcheint, was er ſo häufig und nachdrücklich behauptete.

Indeſſen, auch bei Berückſichtigung des dem Verfaſſer zu ſtatten kommenden Umſtandes, daß er, wo immer er von Metaphern ſpricht, nur die Ergänzung des phyſiſchen Weltbildes durch die Ideen geiſtiger Geſtaltungs- und Bewegungskräfte im Auge hat, kann man es ſich doch nicht verhehlen, daß ſeine philoſophiſche Apologie der Metapher einen Mangel an Folgerichtigkeit in ſich birgt. Zum Begriff der

Metapher wie jedes Tropus gehört ja vor allem, daß der Tropus keine ſtreng ſachgemäße, adäquate, den Gegenſtand in ſeiner reinen und vollen Wahrheit erfaſſende Beſtimmung iſt, und es liegt alſo ein faſt handgreiflicher Widerſpruch darin, zu lehren, die uneigentliche Bezeichnung des Dinges ſei doch wieder der Ausdruck ſeines eigentlichen Weſens, das Bild der Sache doch wieder die Sache ſelbſt. In Bieſe's Stellungnahme prägt ſich aber offenbar nur ſein haltloſes Schwanken zwiſchen der beſſeren Erkenntnis, daß die vielgeſtaltigen Arten der Naturperſonifikation poetiſche Umformungen objektiver Thatſachen ſind, und der Scheu aus, ſich in der eigenen Weltanſicht alles und jedes Anthropomorphismus reſolut zu entledigen. Die Vermenſchlichung des Alls iſt Dichtung, Phantaſieſchöpfung: — dies anerkennt er eben damit, daß er ſie als „Metapher" bezeichnet — gelegentlich nennt er die animiſtiſche Auffaſſung geradezu eine „Umgeſtaltung" der Welt oder auch wohl eine Folge der „Unmöglichkeit, von dem Bildlichen der Anſchauung, von der ſtets geſchäftigen Farbenmiſchung der Phantaſie abzuſehen" —; allein er hebt das Zugeſtändnis ſogleich wieder auf, indem er für dieſe Metapher, dieſe phantaſtiſche Umbildung der Wirklichkeit das Recht fordert, auch im Bereiche des reinen, theoretiſchen Erkennens dauernd ihren Platz zu behaupten. So nimmt er mit der einen Hand zurück, was er mit der anderen gegeben, widerruft er in einem Athem, was er kaum erſt eingeräumt hat. Es leidet keinen Zweifel: Feuerbach war in dieſem Stücke viel klarer und konſequenter als ſein die Forſchungen der „Theogonie" fortſetzender und ergänzender Nachfolger. Dem großen Schöpfer des deutſchen Poſitivismus ſchien die Einſicht in das Weſen des weltbeſeelenden Mythus als eines Ergebniſſes freier Phantaſiethätigkeit auch ein Beweis dafür, daß man kein Recht habe, dem Inhalte des Mythus eine im ſtrengeren Sinne verſtandene objektive Realität zuzuſchreiben. Ja, Feuerbach ging vielleicht ſogar etwas weiter als billig; er nahm — darauf haben ſchon Ueberweg, ich ſelbſt und neueſtens wieder Höffding aufmerkſam gemacht — den pſychologiſchen Urſprung der Mythen, ihr Hervorquellen aus der Phantaſie mit gar zu großer Zuverſicht für ein Zeugnis, daß es den mythiſchen Ideen an objektiver Wahrheit mangele, während die Möglichkeit, daß die Imagination zufällig, gleichſam auf's Gerathewohl das Richtige getroffen hätte, indem ihre frei geſtalteten und nur von Gemütsbedürfniſſen abhängigen Vorſtellungsgebilde hinterher ſeltſamer Weiſe auch durch eine nüchterne, verſtandesmäßige Ergründung der in den Naturerſcheinungen waltenden Kräfte gerecht-

fertigt würden, a priori bei aller Unwahrſcheinlichkeit einer ſolchen Fügung doch nicht gänzlich und unbedingt auszuſchließen war.

Scheint aber die „Philoſophie des Metaphoriſchen“ bedenklich, ſoweit ſie die philoſophiſche Wahrheit der Metaphern verteidigt, alſo gewiſſermaßen ſelber eine metaphoriſche und dabei nichtsdeſtoweniger ächte, d. h. nur durch die Grenzen des Erkennens überhaupt beſchränkte, im Uebrigen die tiefſten für uns erreichbaren Einſichten aufſchließende, die Dinge ſo unverfälſcht, als es dem Menſchen eben möglich iſt, offenbarende Philoſophie, mithin Fiktion und Erkenntnis, Dichtung und Wahrheit zugleich ſein will, ſo hat ſie um ſo größeren Wert als eine einfache pſychologiſche Unterſuchung über den Umfang des Gebietes, innerhalb deſſen perſonifizirende Metaphern zur Anwendung kommen. Bei dieſer Unterſuchung darf ſich wohl auch die apologetiſche Tendenz des Verfaſſers an vielen Orten ungehemmt entfalten; denn überall dort, wo nicht mehr Enthüllung der reinen Wahrheit als Zweck erſcheint, braucht natürlich auch das Lob der Metapher durch keine Wahrheitsrückſichten gedämpft und herabgeſtimmt zu werden: daß die Poeſie eben jenen Anthropomorphismen, jenen Projektionen des menſchlichen Weſens nach außen, vor welchen ſich die Philoſophie als vor einer der unheilvollſten Verirrungen ſo ſehr hüten muß, die in der wiſſenſchaftlichen Weltbetrachtung ſchon ſo ſchlimmen Schaden geſtiftet haben, viele ihrer größten und zarteſten Reize verdankt, iſt eine faſt Jedermann geläufige Thatſache. Darum liegt der Schwerpunkt des Buches von Bieſe in jenen Abſchnitten, welche die Metapher in der Kunſt, zumal in der Poeſie erörtern: will man das wirkliche Verdienſt des Verfaſſers nicht unterſchätzen, ſo muß man ſich vor allem mit dieſen Abſchnitten bekannt machen.

Allerdings geht Bieſe auch hier vielfach mit recht ſchwacher Logik zu Werke. Daß er die Stimmung, in welche uns ein Landſchaftsgemälde verſetzt, ohne Weiteres als metaphoriſch behandelt, iſt ſchon etwas gewagt und nicht ganz einwurfsfrei, obgleich hier wenigſtens das ſprachliche Gewand, in das wir den Eindruck mit Vorliebe kleiden, inſoferne thatſächlich den metaphoriſchen Charakter an ſich hat, als wir ſagen, die Stimmung liege in der Landſchaft, und dadurch einen Gefühlszuſtand, welcher vom Kunſtwerke in uns erweckt wird, unbewußt objektivirend in dieſes Kunſtwerk hineinlegen. Noch kühner erſcheint es jedenfalls, daß Bieſe zum „Metaphoriſchen“ auch alle Ideen ſeeliſcher Innerlichkeit rechnet, welche durch plaſtiſche oder maleriſche Darſtellungen lebendiger, bewußtſeinsbegabter Weſen hervorgerufen

werden, durch Kunſterzeugniſſe alſo, die an ſich freilich todte, lebloſe Gebilde: Stücke von Stein, Metall, farbenüberzogene Leinwand, mit Kreide- oder Kohlenſtrichen bedecktes Papier ſind, aber den Ausdruck ſeeliſchen Lebens doch zum eigentlichen, unmittelbaren Vorwurf oder Gegenſtande haben. Eine Idee aber, welche ſich deshalb unweigerlich an die künſtleriſche Darſtellung heftet, weil ihr Inhalt zum Weſen des dargeſtellten Objektes gehört, gewiſſermaßen einen Beſtandteil desſelben ausmacht, dürfte man, — ſo ſcheint es, — wohl ſchwerlich den metaphoriſchen Uebertragungen einzuordnen berechtigt ſein. Und ſelbſt das iſt noch nicht das Schlimmſte. Die typiſche, das allgemeine in einer Einzelgeſtalt vorführende Darſtellung erklärt Bieſe um eben dieſes Verhältniſſes willen kurzweg für „Metapher", indem die Art oder Gattung metaphoriſch durch das Individuum ausgedrückt würde! Ja, ſogar den „Geiſt" des Zeitalters und der Kunſtrichtung, welcher ſich in einer künſtleriſchen Schöpfung ſpiegelt oder, wenn man will, „ausdrückt", zählt er nicht nur in Rückſicht auf dieſe Bezeichnung den Metaphern bei, wie er das mit gutem Grund thun könnte, ſondern er ſtellt die hier in Betracht kommenden Vorſtellungen ſelber ſkrupellos ganz auf eine Stufe mit den phantaſtiſchen Perſonifikationen oder Vermenſchlichungen der unbelebten Natur, mit jenem „Ausdrucke des Geiſtigen", bei welchem wirklich metaphoriſch Seele mittelſt der Einbildungskraft in das Seelenloſe hineingetragen wird, — nicht wahrnehmend, daß die Sprache hier zwei völlig verſchiedenen Vorgängen dieſelben Benennungen beilegt, daß im erſteren Falle nichts weniger als ein imaginatives Erfüllen des Gegenſtandes, d. h. des Kunſtwerks ſelbſt mit bewußtem, innerlichem Leben platzgreift, daß vielmehr nur der Verſtand es iſt, welcher aus Eigenſchaften der Kunſtwerke auf gewiſſe geiſtige Beſonderheiten ihrer Schöpfer ſicherere oder weniger ſichere Schlüſſe zieht!

Indeſſen enthält trotzalledem der fünfte Abſchnitt, wie geſagt, viel Gutes. Daß z. B. die Auffaſſung der Architekturerzeugniſſe großenteils „metaphoriſch" im Sinne des Verfaſſers iſt, wird kaum Jemand bezweifeln, der Hettner's „Vorſchule der bildenden Kunſt der Alten" oder Lotze's meiſterhafte äſthetiſche Schriften kennt, und alles nach dieſer Richtung von Bieſe Beigebrachte iſt in der That vollkommen richtig. Nicht minder gelungen erſcheint ſein Nachweis, daß der Eindruck der muſikaliſchen Kunſtwerke eine metaphoriſche Umdeutung erfährt, daß insbeſondere, ähnlich der früher erwähnten Kennzeichnung von Stimmungen „in" Gemälden, die ſprachliche Schilderung der Wirkung

muſikaliſcher Kompoſitionen, alſo — man verzeihe das Wortſpiel! — der Ausdruck des Eindruckes meiſt ganz und gar metaphoriſch iſt, und vollends für die Poeſie wird es dem Verfaſſer ſelbſtverſtändlich ein Leichtes, die Bedeutung ſeines Princips darzulegen. Billigt der heutige Geſchmack auch nicht mehr jene mythologiſirende Art, in welcher ſich noch die Dichter des vorigen Jahrhunderts gefielen, die an Stelle von Naturbildern geradezu die Bilder menſchlicher Perſönlichkeiten ſetzt und wobei ſomit das Metaphoriſche in ſeiner greifbarſten, ſinnenfälligſten, um nicht zu ſagen: plumpſten Geſtalt auftritt, ſo fehlt es doch auch in der modernen Poeſie, welche die Natur unmittelbarer zu Worte kommen läßt und deren Erſcheinungen unentſtellter darbietet, nicht an den mannigfachſten feineren Anthropomorphismen. Die Beiſpiele, durch welche der Verfaſſer, insbeſondere ein ausgezeichneter Kenner der Alten, dieſes Verhältnis belegt, würden eine noch beſſere Wirkung thun, wenn ſie etwas ſorgfältiger geordnet wären, wenn nicht die Fälle eigentlicher Naturperſonifikation und diejenigen einer Darſtellung geiſtiger Zuſtände und Erlebniſſe durch Körperliches, trotzdem daß Bieſe dieſe beiden Formen metaphoriſcher Verſchmelzung von Aeußerem und Innerem geſondert beſprechen will, ziemlich wirr durcheinanderlieſen, ſo daß, was in die eine Rubrik gehört, in der anderen untergebracht erſcheint. Es iſt das eine Nachläſſigkeit in der Einreihung der Beiſpiele und Fakten, die ſich übrigens nicht auf dieſen Abſchnitt beſchränkt, ſondern leider durch das ganze Buch hindurch geht.

Mit der Hinweiſung auf das Kapitel über die Kunſt und auf die an hübſchen und anregenden Ausführungen gleichfalls nicht armen erſten drei Abſchnitte, worin der Verfaſſer das Metaphoriſche in der kindlichen Phantaſie, der Sprache und dem Mythus darſtellt, dürften jene Partieen der Arbeit bezeichnet ſein, welche zweifellos am meiſten Anerkennung verdienen. Schwer dagegen hält es, ſich mit dem ſechſten und längſten, „das Metaphoriſche in der Philoſophie“ behandelnden Kapitel auch nur einigermaßen zu befreunden. Hier macht ſich der philoſophiſche Dilettantismus Bieſe's in der empfindlichſten Weiſe fühlbar; hier wimmelt es von bedenklichen, halbwahren, ja auch wohl gänzlich falſchen Sätzen, und faſt überall, mit Ausnahme etwa der Darſtellung Plato's, Kant's und einiger Neueſter, vermißt man die Spuren gründlicher Bekanntſchaft mit den Schriften der Denker ſelbſt oder, wo dieſe nicht mehr vorhanden ſind, doch mit den erſten Quellen; faſt überall empfängt man den Eindruck, daß der Verfaſſer, wie er es übrigens bezüglich der alten Philoſophie mit rühmenswerter Offenheit

ſelber angiebt, ausſchließlich oder doch vorwiegend aus zweiter und dritter Hand ſchöpfe. Daß ſich neben vielem Schiefen und Hinkenden auch geiſtreiche, wirklich zutreffende Bemerkungen, ſchöne und richtige Entwicklungen finden — ganz vorzüglich iſt z. B. die Kritik der Leibniz'ſchen Monadenlehre! — und daß Bieſe nicht nur ſozuſagen philoſophiſchen Geſchmack hat, welchen er namentlich in der verdienten Hochſchätzung Fechner's und Lotze's bewährt, ſondern auch durch die entſchiedene Ablehnung der hohlen Geiſtreicheleien des Rembrandt-Buches, die rückſichtsloſe Verurteilung der Nietzſche-Narrheit und vieles Andere ſeine edle, ernſte, aller Frivolität abholde Geſinnung bekundet, bietet für die Menge des Mißlungenen in dem philoſophiegeſchichtlichen Abſchnitt keine ausreichende Entſchädigung.

Vor allem iſt es die Unbeſtimmtheit ſeiner eigenen Faſſung vom Begriffe des „Metaphoriſchen", woran ſein Unternehmen, die Metaphern oder bildlichen Gedankenwendungen in der Philoſophie ans Licht zu ziehen, ſcheitert. Dann und wann zwar wird man ihm gerne zuſtimmen, wenn er ſogar in den Konzeptionen klarer und nüchterner Denker verſteckte Anthropomorphismen findet — auf die unbewußte Perſonifikation der „Realen" durch Herbart z. B. hat vor ihm Stumpf bereits glücklich hingewieſen —; aber bei Bieſe wird ſchließlich, indem er zwiſchen dem populären und dem wiſſenſchaftlichen Begriffe, ſowie zwiſchen dem Begriffe ſelbſt und deſſen aus Gründen, die ſchon Marmontel bezeichnete, notwendigerweiſe unzulänglichem, metaphoriſchem Ausdrucke nicht genügend unterſcheidet, Alles und Jedes zur Metapher: er erklärt „Kraft" und „Materie" für Metaphern, was ſie ja gewiß ihrer ſprachlichen Herkunft nach und in der rohen, unkritiſchen Vorſtellungsform, aber ſicherlich nicht für den über ihre Bedeutung und Tragweite klar gewordenen Denker ſind; er behauptet von den Atomen Demokrit's, daß ihnen „die Eigenſchaften des eleatiſchen Seins metaphoriſch geliehen werden"; ja, er geht ſo weit, die große Einſicht des Kriticismus, wornach die materielle Welt unſerer Anſchauung nicht die unverſchleierte Wirklichkeit der Dinge an ſich, ſondern bloße Erſcheinung — Bieſe ſagt: „Gleichnis" — iſt, zu einem Beweiſe für das die ganze Philoſophie beherrſchende Metaphoriſche oder Denken in Metaphern zu ſtempeln, und er bemerkt nicht, daß, ſelbſt wenn man für Kant's „Erſcheinung" ohne Weiteres das Wort „Gleichnis" ſetzen dürfte, es doch immer noch zweierlei bliebe, das Vorhandenſein eines Gleichniſſes feſtzuſtellen und ſelber ein Gleichnis zu bilden.

Derlei Mißgriffe entſpringen zum Teile freilich aus jenem verhängnisvollen Grundwiderſpruche in der Bieſe'ſchen Schrift, welcher ſchon oben beleuchtet wurde. Die metaphoriſche Auffaſſung ſoll die höchſte philoſophiſche Betrachtungsweiſe ſein, zu der wir überhaupt gelangen können, und dennoch erſcheint ſie uns als metaphoriſch, muß es alſo ein Erkennen geben, welches noch höher ſteht, da wir von ſeinem Richterſtuhle aus die Mängel jener erſteren Auffaſſung zu überſchauen, das Weltbild, das ſie uns liefert, als ein ungenaues, verzerrtes zu beurteilen im Stande ſind. Das läßt ſich ſchlechterdings nicht zuſammenreimen. So gerät der Verfaſſer fort und fort in den ärgerlichſten Widerſpruch mit ſich ſelbſt, wenn er einerſeits behauptet, daß, gleichwie die „Grenzlinien" zwiſchen dem eigentlich ſinngerechten und dem bildlichen Wort „durchaus fließende" ſind, wir auch in unſerem Denken das Metaphoriſche und das Sachgemäße, „Glauben und Wiſſen" nicht zu ſcheiden vermögen, und wenn er andererſeits gleichwohl eine Aufdeckung des Metaphoriſchen in Sprache, Religion, Kunſt und Philoſophie zum Gegenſtande ſeiner Unterſuchungen macht. Alles iſt, ſo lehrt er, zufolge der „leiblich-geiſtigen", „geiſtig-leiblichen", „geiſt-leiblichen", „pſychiſch-phyſiſchen", „phyſiſch-pſychiſchen", „leiblich-ſeeliſchen", und wie die Adjectiva zum Ausdruck ſeiner moniſtiſchen Ueberzeugung, in deren Variation Bieſe unerſchöpflich iſt, noch lauten mögen, kurz: zufolge der einheitlichen Natur oder Organiſation des Menſchenweſens „Metapher", und doch macht er ſich ſelbſt daran, die einzelnen Metaphern in den verſchiedenen Sphären geiſtiger Produktion zu entdecken und herauszuſuchen! Heißt das nicht etwas unternehmen, von deſſen Unmöglichkeit man ſchon zu Beginne der Unternehmung überzeugt iſt?! Heißt das nicht ſich ſelber Lügen ſtrafen oder in rätſelhafter Blindheit das Verdammungsurteil über das eigene Werk fällen?!

Sodann gilt Bieſe die Anerkennung irgendwelcher Grenzen des Wiſſens von vorneherein ſchon als Einräumung des Rechtes an die metaphoriſche, d. h. anthropomorphiſtiſche Auffaſſungsart, das unvollſtändige Weltbild in ihrem Sinne zu ergänzen, und als Zugeſtändnis der Unanfechtbarkeit einer metaphoriſchen Philoſophie. Allein damit macht er ſich einer doppelten Erſchleichung ſchuldig. Fürs erſte braucht ja, wenn auch das von der Wiſſenſchaft gezeichnete Weltbild nur ein Fragment oder richtiger eine Skizze vorſtellt, darum lange noch nicht jede beliebige Ausmalung der Skizze ohne Weiteres zuläſſig zu ſein, und zweitens ſcheint es heute nichts weniger als zweifellos feſtſtehend,

daß das Geſchäft einer derartigen Ausmalung überhaupt, in was immer für einer Weiſe ſie erfolge, zum Amte der Philoſophie gehört. Mit dem gelegentlichen Ausſpruche, es gebe „kein geſchloſſenes metaphyſiſches Syſtem“ ohne Poeſie, ohne Metaphern, „alle kosmologiſche Metaphyſik“ bleibe durch und durch metaphoriſch, mag Bieſe vielleicht Recht haben, zumal, wenn das Wort „Metapher“ hier nicht in dem engeren Sinne der anthropomorphiſtiſchen oder, wie er ſie zu nennen pflegt, „anthropocentriſchen“ Auffaſſung, ſondern in der hergebrachten, weiteren Bedeutung genommen wird. Jedoch braucht er nur Riehl's prächtigen Vortrag: „Ueber wiſſenſchaftliche und nichtwiſſenſchaftliche Philoſophie“ zu leſen oder Wundt's „Syſtem der Philoſophie“ anzuſehen, welches das Beiſpiel für die Lehre, die thatſächliche Durchführung der jetzt herrſchenden methodiſchen Grundſätze giebt, um ſich zu überzeugen, daß die Philoſophie der Gegenwart längſt nicht mehr Anſpruch erhebt, ſolche geſchloſſene Weltſyſteme zu conſtruiren, die kein Dunkel, keine Ungewißheit kennen, in denen ſich für jedes Problem die vollkommen erſchöpfende Löſung bereit findet. Und endlich — darauf muß man immer wieder zurückkommen —: wenn ſchon die „anthropocentriſche“ Anſchauungsweiſe ſich auch in der Philoſophie als unvermeidlich erweiſen ſollte, dann dürfte ſie nicht mehr „metaphoriſch“ heißen: eine Dichtung, deren Inhalt als nackte Wahrheit erkannt worden, hat eben damit aufgehört, Dichtung im Sinne des Gegenſatzes zur Wahrheit zu ſein.

So wird der Wert der „Philoſophie des Metaphoriſchen“ durch die ungenügende philoſophiſche Fachbildung Bieſe's und die hiemit wohl zuſammenhängende Verſchwommenheit ſeiner Principien erheblich gemindert. Namentlich das ſechſte Kapitel geſtattet es nicht, daß dem Buche im Ganzen jenes beinahe uneingeſchränkte Lob geſpendet würde, auf welches frühere, hiſtoriſche und äſthetiſche Schriften des Verfaſſers Anſpruch hatten. Die Entfernung dieſer ganzen Partie erſcheint daher als das erſte Erfordernis für eine gründliche Verbeſſerung der Arbeit. Es iſt freilich kein geringes Opfer, das Bieſe hiemit zugemutet wird; denn, wie er in dem zuſammenfaſſenden Schlußkapitel äußert, betrachtet er ſelber gerade dieſen, auch dem Umfange nach weitaus ſtärkſten, mehr als die Hälfte des ganzen Werkes füllenden philoſophiegeſchichtlichen Abſchnitt als die eigentliche Ausführung ſeines Themas, zu der ſich die früheren Kapitel gleichſam nur als Vorbereitung oder Einleitung verhalten. Deſſenungeachtet bleibt nichts übrig als die Ausmerzung dieſes Teiles in ſeiner gegenwärtigen Geſtalt, will der Ver-

faſſer ſeine Schrift aus einem recht mangelhaften und ungründlichen Kompendium der Philoſophiegeſchichte mit ein Paar vorausgeſchickten wertvolleren Abhandlungen zu einem Buche machen, das wenn ſchon nicht ſeinem Titel, ſo doch ſeiner Abſicht und ſeiner Aufgabe wirklich entſpricht. Zum Mindeſten müßte das Kapitel eine beträchtliche Verkürzung erfahren, wie ſie ſich ganz von ſelber ergiebt, ſobald die Begriffe ſchärfer und ſtrenger gefaßt werden. Denn eben nur dadurch, daß Bieſe jede Bethätigung der Subjektivität im Erkennen, alſo jede Anwendung der aprioriſchen Anſchauungsformen auf die Gegenſtände der Wahrnehmung, jede Auffaſſung der Erſcheinungen gemäß der ſpecifiſchen Energie der Sinnesorgane, jede Subſumption der Anſchauungen unter die logiſchen Geſetze für metaphoriſch ausgiebt und mit der wirklich metaphoriſchen Perſonifikation der Naturerſcheinungen durchaus in einen Topf wirft, ja daß er, wie ſchon bemerkt, ſogar keinen Anſtand nimmt, die Aufdeckung des ſubjektiven Erkenntnisfaktors von Seite des Kriticismus gleichfalls dieſen Vertretungen der metaphoriſchen Denkweiſe beizugeſellen, — dadurch allein wird es ihm möglich, die ganze Geſchichte der Philoſophie in ſeinem Buche abzuhandeln. Aber ein Kind oder, um nicht in Hyperbeln zu reden, ein nur halbwegs philoſophiſch geſchulter Kopf begreift ohne Weiteres, daß es nicht dasſelbe iſt, ob der Menſch vermöge ſeiner unabänderlichen Natur Luftſchwingungen als Töne, Aetherwellen als Farben, chemiſche Reize als Geſchmäcke und Gerüche wahrnimmt und außerdem die ſinnlich modifizirten Eindrücke den Normen des Denkens unterwirft, demnach das Material der Erfahrung logiſch verarbeitet oder ob er ſich ſelber mittelſt der Phantaſie als ganze, beſeelte und freithätige Perſönlichkeit in die Erſcheinungen hineindichtet und auf dieſe Weiſe die Auffaſſung der Naturvorgänge thatſächlich zu einer Kette von Metaphern macht. Stellt man ſich auf den Bieſe'ſchen Konfuſions-Standpunkt, dann iſt es von vorneherein ſo gewiß, daß es keine andere als „metaphoriſche" Philoſophie geben kann, als es gewiß iſt, daß der Menſch nicht über ſeinen Schatten ſpringen oder nicht ſich ſelber davonlaufen kann. Aber dann iſt auch alle Nachweiſung von einzelnem Metaphoriſchen in der Philoſophie überflüſſig, ja unmöglich und hätte ſich der Verfaſſer die ganze, große, auf dieſe Nachweiſung verwendete Mühe erſparen ſollen.

Will uns alſo Bieſe eine in jeder Hinſicht gelungene Arbeit ſchenken — und vielleicht bietet ihm eine zweite Auflage des immerhin in manchem Einzelnen verdienſtlichen Buches dazu Gelegenheit —, ſo

wird er zu der Begriffsfaſſung, von der er ſelbſt ausgegangen iſt, zurücklehren und unwandelbar an derſelben feſthalten müſſen. Dann wird man ihm zwar noch immer keine Philoſophie des Metaphoriſchen, aber wenigſtens eine ſchätzenswerte Unterſuchung über die anthropomorphoſirende und perſonifizirende Phantaſie danken. Trotz der Zerfloſſenheit und Unklarheit, die ſich in dem vorliegenden Buche ſo ſtörend kundgiebt, trotz der ſchielenden, dämmerigen oder, um einen vom Verfaſſer ſelbſt mit Vorliebe gebrauchten recht guten Ausdruck zu benützen, ſchillernden Begriffe, durch welche die „Philoſophie des Metaphoriſchen“ in ihrem dermaligen Anſehen verunſtaltet wird, möchte ich es nicht verreden, ob Bieſe nicht doch das Zeug zu einer wirklich und vollſtändig befriedigenden Löſung ſeiner Aufgabe habe. Wer aber immer an die Erforſchung der vielverzweigten Phänomene des animiſtiſchen und anthropomorphiſtiſchen Vorſtellens herantritt, der wird mehrere ganz unerläßliche Vorausſetzungen erfüllen müſſen. Vor allem wird er durch gründliche Beſchäftigung mit den Werken der Häupter unſerer wiſſenſchaftlichen Philoſophie, durch ſtets erneutes Studium der Schriften von Riehl, Wundt, B. Erdmann ꝛc. ſeine philoſophiſche Bildung zu vertiefen und ſich dadurch vor ſchweren Irrtümern, insbeſondere vor dem Mißverſtändniſſe zu ſchützen haben, als wenn die durch den Kriticismus nachgewieſene Subjektivität gewiſſer Anſchauungsformen jede Weltanſicht, die phantaſtiſcheſte und die rationellſte, als ungefähr gleichwertig, ja die erſtere um ihrer größeren äſthetiſchen Reize willen wohl gar als die vorzüglichere erſcheinen laſſe. Denn — nebenbei bemerkt! — die Vertauſchung des wiſſenſchaftlichen Maßſtabes mit dem äſthetiſchen, die Schätzung der philoſophiſchen Lehren unter dem Geſichtspunkte des mehr oder minder „Oeden“, mehr oder minder „Reizvollen“ iſt es wohl in erſter Linie, was die vielen verkehrten und anachroniſtiſchen Urteile bei Bieſe verſchuldet. Der „Philoſoph des Anthropomorphiſtiſchen“ wird alſo zuvörderſt lernen müſſen, die Anſprüche der Schönheit von denjenigen der Wahrheit zu ſcheiden, der Poeſie und Kunſt zu geben, was der Poeſie und Kunſt, der Philoſophie und Wiſſenſchaft, was der Philoſophie und Wiſſenſchaft iſt. Er wird dann einſehen, daß ein unbedingtes Abſprechen über Comte oder ein Schelten auf die naturwiſſenſchaftliche Denkweiſe trotz aller Schwächen des franzöſiſchen Poſitivismus und trotz aller Lücken, welche die Betrachtung der Welt vom Standpunkte des Naturwiſſenſchafters noch unausgefüllt läßt, ebenſo thöricht iſt wie hingegen der von Bieſe geführte Kampf wider die äſthetiſchen Naturaliſten und

Rationaliſten, wider die Albernheit und lederne Geſchmackloſigkeit der Bruchmann, Sosnoſky und Konſorten rühmlich und lobenswert. Und um die Richtſchnur für die Verfolgung ſeines eigentlichen Gegenſtandes, für die Durchführung des „anthropocentriſchen Princips“ nicht zu verlieren, wird es ſich empfehlen, daß er den Denker ſich zum Muſter nehme, der dieſes Princip entdeckt hat, daß er ſich mit den Schriften Feuerbach's, in welchen die Bedeutung der anthropocentriſchen Betrachtungsweiſe wenigſtens innerhalb des religiöſen Gebietes in einer für alle Zeiten klaſſiſchen Weiſe dargelegt iſt, auf das Innigſte vertraut mache. An der genialen Bilderfülle Feuerbach's dürfte ihm auch das Verſtändnis des Unterſchiedes zwiſchen berechtigtem, bewußt metaphoriſchem Ausdruck und gefährlicher, anthropomorphiſtiſcher Entſtellung des Weltbildes aufgehen und die Einſicht in die Notwendigkeit von Grenzen ſich erſchließen, welche der Bethätigung der Phantaſie im Bereiche der Weltanſchauung zu ſtecken ſind. Auch, daß es fehlerhaft iſt, nach Bieſe's Art, das „Metaphoriſche“ im Mythus und dasjenige in der Religion zu trennen und jedes für ſich geſondert darzuſtellen, weil ja eine Religion eben dadurch, daß ſie ſich des Metaphoriſchen, Anthropomorphiſtiſchen ihrer Ideen nicht bewußt wird und den Trug der Imagination nicht durchſchaut, das mythiſche Gepräge erhält, in dem Augenblicke aber, da ſie Mythus zu ſein aufhört, ſich auch ſchon von den Feſſeln des unbewußt und zwingend Metaphoriſchen befreit haben muß, wird ihm hoffentlich aus der „Theogonie“ und den unſterblichen Heidelberger Vorleſungen klar werden. Durch das Studium dieſer Werke wird er wohl zur Erkenntnis kommen, daß die Entgegenſetzung von Mythus und Religion allerdings ihren guten Grund und ihre volle Berechtigung hat, aber nur unter der Vorausſetzung, daß man den Begriff der Religion nicht mit demjenigen der Superſtition vermenge, daß man auch die von dem bedeutendſten Moral- und Sozialphiloſophen unſerer Zeit, Friedrich Jodl, zum Schluſſe ſeiner berühmten „Geſchichte der Ethik“ ſo ſchön gekennzeichnete Menſchheitsreligion, welche vorläufig für Bieſe gar nicht exiſtirt, als die höchſte und geläuterſte Form des religiöſen Bewußtſeins mit in Rückſicht ziehe. Endlich aber wird Jeder, der ein Buch über die animiſtiſche Phantaſie in ihren mannigfachen Erſcheinungsformen ſchreibt, gut thun, ſich einer größeren logiſchen Sorgfalt zu befleißigen, als ſie bei Bieſe anzutreffen iſt. Der Mangel ſolcher Sorgfalt berührt nicht nur in dem philoſophiegeſchichtlichen Abſchnitt peinlich, ſondern zieht ſich, wie ſchon geſagt, Aergernis erregend durch die ganze Arbeit. In allen Kapiteln laſſen

ſich zahlreiche unpaſſende Beiſpiele entdecken, — Fälle, wo nach Aufſtellung und Unterſcheidung mehrerer Beziehungen Thatſachen, in welchen ganz offenkundig eine dieſer Beziehungen zu Tage tritt, einer anderen ſubſumirt werden, wo alſo die Dinge nicht an ihrem richtigen Orte ſtehen. Ebenſo wird oft, wie z. B. im vierten Kapitel bei Vergleichung des Entwicklungsganges der Religion der Polyneſier und des althelleniſchen Seelenkults, eine Identität behauptet, die man auf Grund der vom Verfaſſer ſelbſt gegebenen Darſtellung unmöglich herausfinden kann. Ein ſo ſchleuderiſches Verfahren aber beeinträchtigt natürlich auch den guten Geſamteindruck, welchen einzelne Abſchnitte des Bieſe'ſchen Buches fraglos hervorbringen.

Damit wären nicht allein die logiſchen Mängel der vorliegenden Arbeit in der Hauptſache angegeben, ſondern auch die Mittel bezeichnet, durch welche denſelben einigermaßen abgeholfen werden könnte. Nur eine principielle Bemerkung glaube ich ſchließlich noch vorbringen zu müſſen und damit komme ich auf ein Verhältnis zurück, das ich ſchon mehrmals in dieſen Zeilen angedeutet. Selbſt wenn die Ausführungen des Verfaſſers vom Anfang bis zu Ende vollkommen richtig wären, wenn Alles, was er als metaphoriſch hinſtellt, wirklich zu den Metaphern gehörte und den Charakter des Tropus in einer jeden Zweifel beſeitigenden Art an ſich trüge, ſo würde der Titel ſeines Buches doch willkürlich und ungenau gewählt bleiben: denn einen wie großen Raum die anthropomorphiſtiſchen, Geiſtesregungen in Körperliches hineintragenden und umgekehrt durch Naturdinge geiſtige Zuſtände und Eigenſchaften ausdrückenden Bilder im Geſamtgebiete der Metaphern auch einnehmen, eine wie hervorragende Rolle ſie unter Ihresgleichen, d. h. unter den nächſtverwandten Tropen ſpielen mögen, — Bieſe behauptet doch ſelber nicht und kann füglich nicht behaupten, daß es außer ihnen gar keine weiteren Metaphern giebt, daß nicht auch häufig Körperliches durch Körperliches, Geiſtiges durch anderes Geiſtige metaphoriſch bezeichnet wird. Man braucht aber nur beiſpielsweiſe das zehnte Kapitel: „La Metaphore" in Du Marſais' noch immer nicht ganz veraltetem Buche „Des tropes" zu leſen, um gewahr zu werden, wie groß die Anzahl dieſer von Bieſe völlig außer Acht gelaſſenen Metaphern eigentlich iſt. Was der geiſtreiche Franzoſe, der verdienſtvolle Mitarbeiter an Diderot's und D'Alembert's Encyklopädie, auf den kaum 22 Seiten jenes Kapitels ausführt, iſt in der That eine viel unbefangenere, allſeitigere, erſchöpfendere und gerade wegen der Eigenſchaften, in denen Bieſe vielleicht einen Mangel an Tiefe finden

wird, nämlich wegen der Klarheit und Verſtandesmäßigkeit der Ideen auch tiefere, weil der Wahrheit beſſer entſprechende „Philoſophie des Metaphoriſchen" als das ganze, im Verhältnis dazu ſo umfängliche Werk des modernen Autors.

Gegenüber den gedanklichen Schwächen von Bieſe's Schrift fallen Ungenauigkeiten des Ausdrucks und einzelne mehr äußerlich-thatſächliche Irrtümer wenig ins Gewicht, obſchon ſich auch nach dieſer Richtung Manches verbeſſern ließe. Ob man z. B. das „Inſekten und Tiere" auf S. 150 noch hingehen laſſen darf, erſcheint fraglich; jedenfalls aber iſt es unſtatthaft, die Verſe aus dem Heine'ſchen „Frau Sorge": „An meinem Bett in der Winternacht" ꝛc., deren Wiedergabe noch dazu ein Druckfehler entſtellt, Storm in den Mund zu legen; denn ſelbſt wenn, was mir nicht erinnerlich, in einer Dichtung Storm's dieſe Verſe ſich fänden, ſo würde es ſich doch offenbar nur um ein Citat oder allenfalls eine unbewußte Reminiscenz an das ſehr bekannte Stück aus dem Heine'ſchen „Romancero" handeln.

„Geschichte der neueren deutschen Psychologie."

Von M. Dessoir.*)

Zu den gelehrtesten Büchern, welche in den letzten Decennien veröffentlicht wurden, gehört unstreitig Dessoir's „Geschichte der neueren deutschen Psychologie". Nur in einer Stadt, die dem Forscher so reiche Bücherschätze zur Verfügung stellt, wie Berlin, war es möglich, die ungeheuere Menge von Material zusammen zu bringen, welche allein schon in dem bis jetzt erschienenen ersten Bande Verwertung gefunden hat, und man darf wohl sagen, daß an vielen anderen Orten, außerhalb einer Kulturmetropole oder zum Mindesten einer Stadt mit großen wissenschaftlichen Bibliotheken, eine solche Arbeit überhaupt nicht hätte vollführt werden können. Der gewissenhafte Recensent befindet sich darum auch dem Werke Dessoir's gegenüber oft in einer mißlichen Lage: er muß, wenn er nicht Büchersammlungen gleichen Umfanges benützen kann, von vornherein darauf verzichten, über das Ganze ein Urteil zu fällen, da er die meisten Einzelangaben zu kontrolliren gar nicht imstande ist, und er muß sich bestenfalls auf eine Kritik derjenigen Partieen beschränken, über welche er zufällig, durch seine eigenen Specialstudien zu einer Sammlung der einschlägigen Literatur genötigt, etwa genaueren Bescheid weiß. Da aber die ästhetischen Abschnitte in Dessoir's Geschichtswerk für sich allein recht wohl verstanden und gewürdigt werden können, so mag es immerhin gestattet sein, hier ein einzelnes Stück aus dem Buche herauszugreifen und über die Art, wie der Verfasser in dem zweiten Kapitel des vierten, die Wirkungen der Vorkantischen deutschen Psychologie behandelnden Hauptabschnittes das „Verhältnis zur Aesthetik" darstellt, Einiges zu sagen.

*) Dessoir M., Geschichte der neueren deutschen Psychologie. 1. Band. Von Leibniz bis Kant. Berlin. Carl Duncker. 1894.

Wäre Deſſoir's Geſchichtsſchreibung ebenſo gründlich, als gelehrt, d. h. würde die logiſche Durchdringung und Verarbeitung des von ihm aufgehäuften Stoffes der Fülle dieſes Materiales einigermaßen entſprechen, dann könnte das Lob einer hochbedeutenden, überaus wertvollen Arbeit dem Werke ſchwerlich vorenthalten werden. Aber leider iſt jene Vorausſetzung durchaus nicht immer erfüllt: in dem Kapitel wenigſtens, welches dieſe Beſprechung allein zum Gegenſtande nehmen kann, zeigt ſich eine ſolche Unzulänglichkeit der kritiſchen Geſichtspunkte, eine ſo gänzliche Sorgloſigkeit in Bezug auf die ſachgemäße Ordnung des Details, eine ſo ſchlechte Wahl der Belege für die vom Verfaſſer im Allgemeinen aufgeſtellten Verhältniſſe, ein ſo wirres, chaotiſches Durcheinanderwerfen der verſchiedenartigſten Beurteilungsweiſen, kurz: eine ſo geringe logiſche Vertiefung in den Gegenſtand, daß hiedurch der Wert der auch hier in enormer Menge aufgeſpeicherten Mitteilungen und Citate erheblich beeinträchtigt wird. Deſſoir hat wieder einmal aufs Deutlichſte gezeigt, wie ein außerordentlich gelehrtes und gewiß nicht ohne Mühe geſchriebenes Buch deſſenungeachtet ein wenigſtens teilweiſe recht oberflächlich gemachtes ſein kann, er hat ſozuſagen ad oculos demonſtrirt, daß Beleſenheit und Gründlichkeit zwei ganz verſchiedene Dinge ſind. Wertlos freilich iſt ſeine Arbeit darum noch keineswegs; ſie bietet noch immer genug des Brauchbaren und Anregenden, ſo daß ſie jeder Fachmann mit Nutzen zur Hand nehmen wird, aber ſie iſt lange nicht das, was ſie, bei ernſterer Erfaſſung ihrer Aufgabe, bei wirklicher und vollſtändiger Bewältigung ihres Stoffes auch in philoſophiſcher Hinſicht, ſein könnte. Ein näheres Eingehen auf die Darlegungen des bezeichneten Kapitels wird dieſes herbe Urteil zur Genüge rechtfertigen.

Der Verfaſſer gliedert ſeine Ausführungen über den Einfluß der Vorkantiſchen deutſchen Pſychologie auf die Aeſthetik derart, daß er dieſe Wirkungen in drei Unterabſchnitten beſpricht, welche: „a) Seelenvermögen und Schönheit", „b) Phantaſie und Genie" und „c) Gefühle und Kunſt" überſchrieben ſind. Ob eine ſolche Anordnung im Allgemeinen eine glückliche genannt werden darf, mag dahingeſtellt bleiben: ſicher iſt, daß die Art ihrer Durchführung von Seiten des Verfaſſers ſchweren Bedenken unterliegt und eben dadurch, daß hier all' jene oben bezeichneten Mängel zu Tage treten, ein lebhaftes Mißbehagen bei dem tiefer in die Sache eindringenden Leſer hervorruft. Schon auf den erſten Seiten verrät ſich die ganze Ungründlichkeit des Verfahrens. Indem nämlich Deſſoir an die Vorſtellung eines niedrigen und höheren Erkenntnisvermögens erinnert, wie ſie Baumgarten mit der übrigen

Wolff'ſchen Schule gemeinſam geweſen, glaubt er ſich, da Baumgarten's „Aesthetica" in Wahrheit auf die Bilfinger'ſche Anregung einer Logik der niederen Erkenntniskräfte zurückzuführen iſt, ohne Weiteres zur Obenanſtellung des Satzes berechtigt: „Die Entſtehung der neueren deutſchen Aeſthetik verdanken wir der Vermögenslehre." Aber dieſer Satz gilt offenbar nur unter der Vorausſetzung, daß man in Baumgarten nach althergebrachter Anſicht wirklich den Vater und nicht etwa bloß den Taufpaten der Aeſthetik zu erblicken hat; denn nur ſpeciell für Baumgarten's eigenes Werk trifft die Annahme zu, daß dasſelbe zum Teil aus dem Bedürfniſſe, eine Lücke in dem Wolff'ſchen Syſtem der Wiſſenſchaften auszufüllen, entſprungen ſei. Zu unterſuchen, ob jene Anſicht trotz ihres Alters und ihrer Verbreitung nicht doch etwa auf einem Vorurteil beruhe, kömmt nun aber dem Verfaſſer nicht in den Sinn; ſein erſter Satz iſt alſo ſchon, wenn „die Entſtehung der neueren deutſchen Aeſthetik" nicht gleichbedeutend mit der „Entſtehung von Baumgarten's, zuerſt den Titel „Aesthetica" führendem Buche" ſein ſoll, eine zum Mindeſten gewagte, unbewieſene Behauptung. Indeß muß man jedenfalls zugeben, daß auch die anderen und zwar gerade die einflußreichſten deutſchen Aeſthetiker des achtzehnten Jahrhunderts, Sulzer, Eberhard ꝛc., eben, weil ſie aus der Wolff'ſchen Schule hervorgegangen, auch gleich Baumgarten in der Pſychologie derſelben befangen geblieben ſind; ein Umſtand, welcher von ſelbſt den Rationalismus der älteren, Vorkantiſchen Aeſthetik mit ſich bringt. Dieſer Rationalismus ſpricht ſich hauptſächlich in dem aus, was Deſſoir treffend „die Vernachläſſigung des Luſtgefühls" nennt, und der Verfaſſer bezeichnet ihn mit Recht neben der moraliſirenden Tendenz als Grundmangel der an die Wolff'ſche Vermögenslehre ſich anſchließenden Kunſt- und Schönheitstheorie. Denn wirklich verfälſcht jenes von Bürger ſo ſcharf und klar aufgezeigte Hyſteron-Proteron, das die äſthetiſchen Luſtgefühle aus der Vorſtellung des Vollkommenen, ſtatt dieſe Vorſtellung aus jenen Gefühlen ableitet — „Ich ſtrebe darnach" (nach dem Vollkommenen nämlich), ſagt Bürger, „weil ich weiß, daß es ein Vergnügen gewährt; gerade deswegen halte ich es für ein Gut, oder für etwas Vollkommenes. Das Vergnügen iſt die Urſache meiner Vorſtellung, nicht aber die Vorſtellung die Quelle des Vergnügens" —, wirklich verfälſcht dieſes Hyſteron-Proteron in verhängnisvoller Art die wichtigſten Begriffsfaſſungen der früheren deutſchen Aeſthetik und läßt die Größe des Fortſchrittes ermeſſen, welcher in der Kant'ſchen Betrachtungsweiſe gegenüber dem Rationalismus der

Wolffianer gelegen war. Zwar iſt Kant für ſeine Perſon dem Rationalismus nie ſo beſtimmt entgegengetreten und hat er den innerſten Nerv ſeiner Verkehrtheit nie ſo deutlich bloßgelegt, wie von ſeinem Jünger Bürger in der eben angeführten, Deſſoir möglicherweiſe unbekannt gebliebenen Verteidigung Dubos' gegen Mendelsſohn geſchehen; indeſſen ſteht Bürger immerhin auf Kant's Schultern und es erſcheint daher ganz in der Ordnung, daß der Verfaſſer den Königsberger Meiſter ſelbſt wegen deſſen glücklicher Erkenntnis der Gefühlsgrundlage im äſthetiſchen Urteil der Schule Baumgarten's gegenüberſtellt. Nur hätte er nicht verſchweigen ſollen, daß fürs erſte außerhalb Deutſchlands die gebührende Würdigung des emotionellen Momentes längſt eine ziemlich allgemeine und bei den hervorragendſten Aeſthetikern zu finden war — ſo z. B. hat Dubos in dem zweiundzwanzigſten Abſchnitte des zweiten Buches der „Reflexions" den äſthetiſchen Rationalismus auf das Entſchiedenſte zurückgewieſen und durch draſtiſche Vergleiche der Aeußerungen des äſthetiſchen mit denjenigen des phyſiſchen „Geſchmackes" widerlegt — und daß man zweitens doch auch ſelbſt im Mutterlande dieſes Rationalismus gelegentlich ſchon vor Kant den wahren Sachverhalt durchſchaute. Ja, ein vom Verfaſſer beſonders ſchlecht behandelter Schriftſteller, der alte Riedel, welchen Deſſoir einen „Phraſendreſcher ſchlimmſter Sorte" ſchilt, kehrte ſogar den Spieß um und wollte, während die Anderen die Gefühle oder, nach der Terminologie jener Zeit, die „Empfindungen" in undeutliche Vorſtellungen, verworrene Erkenntniſſe aufzulöſen ſuchten, vielmehr im Gegenteile die „Empfindung" überhaupt dem theoretiſchen Urteile vorangeſtellt und als „das oberſte Principium der Philoſophie" anerkannt wiſſen. Wenn aber ſchon nicht auf den verachteten Riedel, ſo hätte Deſſoir wenigſtens auf jene Gegner des Rationalismus im Auslande hinweiſen können, zumal er ja auch ſonſt die ausländiſchen Parallelen meiſt in lobenswerter Weiſe berückſichtigt. Doch dieſe Unterlaſſungsſünde iſt nicht allzuſchlimm. Was aber ſoll man dazu ſagen, wenn der Verfaſſer, in ſeiner Erörterung des Widerſtreites zwiſchen Kant und Baumgarten fortfahrend, buchſtäblich ſchreibt: „Gegen die bloß graduelle Verſchiedenheit von Sinnlichkeit und Verſtand wendet ſich ja ſpäter der Königsberger Philoſoph. Nach ihm ſind dieſe beiden Vermögen koordinirte, gleichberechtigte Teile der menſchlichen Vernunft, die ſtets zuſammenwirken müſſen, um Erkenntnis zu Stande zu bringen", und nun bekannte Aeußerungen Kant's über das Verhältnis zwiſchen Vernunft und Sinnlichkeit, Begriffen und Anſchauungen wiedergiebt?!

Iſt für Deſſoir das Gefühl mit Sinnlichkeit und Anſchauungsvermögen identiſch? Und ſtellt er ſich nicht durch dieſes unglückliche Hereinziehen einer Sache, die ganz anders wohin gehört, ſelber gerade auf den Standpunkt, welchen er als einen falſchen und unwiſſenſchaftlichen ſoeben abgelehnt hatte?

Allein es kömmt noch ärger. Um darzuthun, daß auch die engliſchen Einflüſſe „nach der Seite einer vermögenspſychologiſchen Aeſthetik" wirkten, beruft ſich Deſſoir auf die Erklärung Shaftesbury's, derzufolge die „Muſik der Leidenſchaften" nicht den Verſtand betäuben, ſondern durch eine „moraliſche Magie" in das Labyrinth der Affekte führen ſoll! Und hierauf wird jener Ausſpruch Winckelmann's, wonach der Künſtler nur auf das Herz des Beſchauers zu wirken verſuchen möge, da „das Schöne in der Kunſt mehr auf ſeinen Sinnen und auf einem geläuterten Geſchmacke, als auf tiefem Nachdenken" beruhe, wird die von Herder auf die Frage: „Haben alle Menſchen von Natur Anlage, das Schöne zu empfinden?" erteilte Antwort: „Im weiten Verſtande ja! weil ſie alle ſinnlicher Vorſtellungen fähig ſind," wird endlich Schiller's Lehre von der ſchmelzenden und energiſchen Schönheit, deren Gegenſatz der Dichter mit dem Zwieſpalte von Sinnlichkeit und Geiſt in Zuſammenhang bringt, — alles das wird ſo angeführt, als bezeugte ſich darin die Verſtärkung, welche das Princip der Vermögenspſychologie durch „die engliſchen Einflüſſe" erfahren haben ſoll! Von Schiller wird noch ausdrücklich bemerkt, daß er durch ſeinen Lehrer Abel mit Shaftesbury's und Locke's Anſichten bekannt gemacht worden. Auf ſolche Art „ſkizzirt" der Verfaſſer, „welche Schatten die Vermögenslehre in die Aeſthetik wirft"!!

Nicht beſſer iſt der Nachweis der Spuren pſychologiſcher „Einheitsbeſtrebungen" in der Lehre vom Schönen. Die Documente, auf Grund deren derſelbe geführt wird, füllen nicht ganz eine Seite und ihre Haltbarkeit wird am beſten dadurch illuſtrirt, daß als erſtes und wichtigſtes unter ihnen folgende zwei Sätze Engel's dem verblüfften Leſer entgegengeſchleudert werden: „Alle Handlungen des Kindes müſſen ſich in Eine Fähigkeit vereinen als den Mittelpunkt aller Linien eines Zirkels, und dieſe iſt die glückliche Empfindung (Takt) und Geſchmack. Dieſer Geſchmack, der in alles Uebereinſtimmung bringt, beſtimmt die Größe der Anlage." Eine Anführung aus Sulzer, die ungefähr dieſelbe Beweiskraft für die angeblich zum Durchbruch kommenden Einheitsbeſtrebungen hat, und eine andere aus demſelben Autor, welche — man kann es wieder bei ſorgfältigſter Lektüre und ernſteſtem

Nachdenken nicht faſſen, warum, — einen Gegenſatz zu den „Einheitsbeſtrebungen", alſo einen Widerſpruch mit den von Deſſoir früher citirten Anſichten Sulzer's begründen ſoll, vermitteln dem Verfaſſer durch die Wendung: „Trotz ſolcher unbedeutenden Widerſprüche tritt das Beſtreben, die Aeſthetik pſychologiſch zu ſtützen, überall bei Sulzer hervor" den Uebergang auf ein anderes Thema: nämlich die phyſiologiſchen Auffaſſungen und Erklärungen, die ſich bei deutſchen Aeſthetikern des vorigen Jahrhunderts finden. Nicht nur pſychologiſch habe Sulzer die Aeſthetik zu begründen geſucht, er habe ſich auch nicht geſcheut, „ſelbſt auf die Phyſiologie zurückzugehen", daher man „bei ihm wie bei vielen Zeitgenoſſen materialiſtiſche Gloſſen zur Aeſthetik" antreffe. Und die Erörterung dieſer „Gloſſen" beſchäftigt nun Deſſoir etwas länger. Es wäre ungerecht, zu beſtreiten, daß er hier, in der Partie, welche von den „phyſiologiſchen" oder „materialiſtiſchen" Vorſtellungen älterer Aeſthetiker handelt, manches Gute und Richtige äußert, manche intereſſante hiſtoriſche Thatſachen bringt; aber für die faſt beiſpielloſe Flüchtigkeit, welche er auch in dieſen Auseinanderſetzungen nicht verleugnet, iſt es charakteriſtiſch, daß er unter Anderem auch die Ausdrücke: „innere Phyſik des Geiſtes", „Phyſiologie der menſchlichen Seele", welche Herder gelegentlich gebraucht, als Zeugniſſe einer phyſiologiſchen Auffaſſung des Schönheitsgefühls von Seiten dieſes Dichters und Denkers anführt. In der Blütezeit der ſpekulativen Philoſophie ſchrieb, wie der Verfaſſer vielleicht weiß, ein Hegelianer, M. Löwenthal — nicht zu verwechſeln mit dem Spiritiſten Eduard Löwenthal, der bekanntlich zu Anfang ſeiner Schriftſteller-Thätigkeit wirklich kraſſer Materialiſt war — eine „Phyſiologie des freien Willens", deren Gedankengang ſich ſtreng in den Hegel'ſchen Bahnen bewegt und deren Titel einfach deshalb gewählt wurde, weil „aus dem Begriff des freien Willens auf eine der Natur des Begriffs gemäße Weiſe die nothwendigen Beſtimmungen dieſes Begriffes" hergeleitet werden ſollten und es dieſer Hegelſchüler überhaupt als die Aufgabe der „Phyſiologie" anſah, „eine Kenntniß der φυσις, des Wachsthums und der Entwicklung" der konkreten Erſcheinungen aus dem Begriff, welcher „der Keim, die noch unerſchloſſene Möglichkeit aller beſondern Beſtimmungen" wäre, zu vermitteln. Rechnet nun Deſſoir auch Löwenthal zu den materialiſtiſchen Ethikern und Willenspſychologen? Oder gilt ihm Alibert als ein Materialiſt und die „Physiologie des passions" als ein materialiſtiſches Erzeugnis? Und wenn er ſchon auf Grund des Titels ſo über Alibert's durch die

eingeflochtenen Erzählungen halbbelletriſtiſches Buch urteilen, in demſelben daher mindeſtens eine Vorarbeit für die Unterſuchungen von Rudolf Wagner, Lange und Moſſo erblicken muß, dann iſt in ſeinen Augen wohl auch die ganz belletriſtiſche, ſatiriſche „Physiologie du ridicule" von Sophie Gay ein Seitenſtück zu Ewald Hecker's „Phyſiologie und Pſychologie des Lachens und des Komiſchen"? Dann billigt er es ferner gewiß auch, daß Karl Grün dem alten Kant, weil dieſer von einer „phyſiologiſchen" Ableitung der Kategorieen geſprochen, den Gedanken unterſchob, die logiſchen Grundformen müßten aus dem „Gehirnproceß" erklärt werden? Sträubt ſich aber ſein philoſophiſches Gewiſſen nicht doch vielleicht gegen ſolche Konſequenzen ſeiner Methode? Oder — um ein noch näher liegendes Beiſpiel zu wählen — kennt er die „Phyſiologie des Schönen" von S. A. Byk und glaubt er wirklich und im Ernſte, daß mit dieſem Buche der Autor der „Vorſokratiſchen Philoſophie der Griechen" in die Aeſthetik etwa jene Betrachtungsweiſe einführen wollte, wie ſie z. B. Bölſche in der Schrift: „Die naturwiſſenſchaftlichen Grundlagen der Poeſie", allerdings mehr mit Rückſicht auf die Analyſe des vom Dichter behandelten ſeeliſchen Stoffes als auf diejenige der ſeeliſchen Wirkung des Kunſtwerkes, gefordert hat? In der That: die Leichtfertigkeit in der Ausnützung der Herderſchen Redensarten iſt ein würdiges Seitenſtück zu dem früher geſchilderten Verfahren Deſſoir's, das Vorhandenſein von „Einheitsbeſtrebungen", d. h. von Zurückweiſungen der Annahme verſchiedener pſychologiſcher Grundvermögen überall dort zu ſtatuiren, wo ihm eine Phraſe von „Vereinigung" oder „Zuſammenwirken" der Seelenkräfte aufſtößt! Ein ſolches Klaſſifiziren und Regiſtriren, das am bloßen Worte haftet, ſollte denn doch in einem wiſſenſchaftlichen Werke nicht Platz finden!

Der pſychologiſchen und phyſiologiſchen Aeſthetik ſtellt nun der Verfaſſer wieder die im vorigen Jahrhundert ſich allenthalben zur Geltung bringende rationale entgegen, die er, offenbar von Heinrich v. Stein beeinflußt, aber nicht ohne Berechtigung, bis auf Descartes zurückführen will. In der Kennzeichnung ihres Princips iſt er jetzt wenig glücklich — im Eingange des Kapitels hatte er mit ein paar Worten ihre Beſonderheiten viel beſſer ſichtbar gemacht —, und auch bei der Aufführung von Beiſpielen rationaliſtiſch-äſthetiſcher Denkweiſe trägt es nicht eben zur Klärung des Gegenſtandes bei, daß er auf Begriffsbeſtimmungen, in welchen ſich dieſe Denkweiſe faktiſch und unverkennbar kundgiebt, wegen gewiſſer, oft recht vager Beziehungen

zu den fraglichen Definitionen die Lehren von Männern folgen läßt, die entweder dem Rationalismus ſo ſchroff und grundſätzlich gegenüberſtehen wie Burke, oder, wie Hogarth, höchſtens in dem Suchen nach einer objektiven Formel des Schönen mit ihm übereinſtimmen. Als Gegenteil einer ernſten und gewiſſenhaften Beweisführung aber erſcheint es hier wieder, daß Goethe um deswillen für „keineswegs" „frei von den Einflüſſen" des Rationalismus erklärt wird, weil er in einem Briefe an Schiller „den rationellen Empirismus" als die richtige wiſſenſchaftliche Methode bezeichnet hat (!!!), und daß ebenſo Herder in die Nähe oder Gefolgſchaft der Rationaliſten kömmt, weil er einmal den Gedanken ausgeführt, daß ein großer Poet die Einſichten der philoſophiſchen Pſychologie in einer lebensvollen, mächtig wirkenden Dichtung darſtellen könnte. Herder habe alſo — ſo wendet oder verdreht, aller Logik Hohn ſprechend, Deſſoir die Sache — „in ſeiner früheſten Zeit daran gedacht, aus den metaphyſiſchen Bearbeitungen der Seelenlehre Kapital für die Poetik" — man beachte die Verwechſelung der Begriffe „Poeſie" und „Poetik"! — „zu ſchlagen."

Den Schluß des erſten Unterabſchnittes bilden einige ganz hübſche Bemerkungen über die Abſchwächung des Rationalismus durch die von England ausgegangenen Impulſe und über die Verbindung äſthetiſcher und moraliſtiſcher Beſtrebungen, ſowie Citate von Ausſprüchen Herder's und Hißmann's, welche ſich einesteils gegen die metaphyſiſch deduzirende, anderenteils gegen die objektiviſtiſche Aeſthetik richten. Die aus Hißmann angeführten Sätze ſind ſo wichtig, indem ſie dem Standpunkte der modernen Aeſthetik aufs Vollkommenſte entſprechen, ja unverändert einem Buche von Bain oder James Sully entnommen ſein könnten, daß man kaum begreift, wie der Verfaſſer ſie ohne jede weitere Bemerkung, als hätten ſie nicht mehr Intereſſe wie ſeine zahlloſen anderen Citate, hinzuſtellen vermag. Aber auch darin zeigt ſich eben ſeine haſtende Flüchtigkeit, daß er ſich gar nicht die Mühe nimmt, zu prüfen, welche Bedeutung etwa den von ihm mitgeteilten Ideen und Ideenformulirungen zukömmt: er hat die literar- oder wiſſenſchaftsgeſchichtliche Thatſache, die ihm bei ſeiner bewunderungswürdig ausgebreiteten Lektüre unterkam, verzeichnet, an andere, irgendwie, oft nur auf Grund eines ganz äußerlichen Momentes, vergleichbare Thatſachen angereiht und damit genug! Dieſe unzulängliche Erfaſſung des faktiſch Gekannten ſeinem Werte und ſeinen logiſchen Beziehungen nach, wie ſie faſt auf jeder Seite der Deſſoir'ſchen Ausführungen begegnet, iſt aber viel ſträflicher als das Ueberſehen einer oder der anderen hiſtoriſchen Erſcheinung.

So verdient es geringen Tadel, daß der Verfaſſer neben Herder und Hißmann nicht auch Heydenreich erwähnt, der freilich ganz beſonders energiſch die Nichtigkeit der rationaliſtiſchen Aeſthetik betonte, weil das Gefühl, die einzige Grundlage des Schönen, „etwas" ſei, „das man ſchlechterdings nicht weiter zergliedern, nicht mit logiſchen Merkmalen definiren" könne, der deshalb der Aeſthetik lediglich die Aufgabe zuwies, „die Urſachen dieſer Gemütszuſtände, ſofern es die Erfahrung erlaubt, zu entwickeln, oder ihre unmittelbaren notwendigen Wirkungen auf das Willensvermögen anzugeben", ſtatt „das Spiel nichtiger Träumereyen" zu werden und ſich in „gehaltloſen Spitzfindigkeiten" zu verlieren, und der, obwohl Anhänger Kant's, unbedenklich ſchon an dieſer Stelle hätte genannt werden können, weil ſein erſtes und Hauptwerk, das „Syſtem der Aeſthetik", — die „Beyträge zur Kritik des Geſchmacks" erſchienen allerdings erſt 1797 — bereits 1790, vor der „Kritik der Urteilskraft", veröffentlicht wurde, er alſo wenigſtens als Aeſthetiker vorkantiſch, d. h. von Kant's eigener Theorie des Schönen unabhängig war. Ebenſowenig bedeutet es, daß Villaume in allen drei Unterabſchnitten ignorirt wird: denn, wenn auch das Buch: „Vom Vergnügen" durch ſeine ganze Anlage, die in der Aufſtellung einer Reihe verſchiedener Principien für das äſthetiſche Vergnügen geradezu an Fechner erinnert, und überhaupt ſchon durch den Verſuch, die Aeſthetik auf ein breiteres pſychologiſches Fundament zu ſtellen, die Aufmerkſamkeit Deſſoir's hätte auf ſich ziehen können, ſo rechtfertigt andererſeits doch ein gewiſſer, oft faſt naiv zu nennender Dilettantismus Villaume's das Vorübergehen an dieſem Schriftſteller. Der Verfaſſer mußte angeſichts ſeines beſchränkten Raumes ja auch andere reſpektable Aeſthetiker, wie M. Herz und König, bei Seite laſſen und er hätte wirklich viel zu thun gehabt, wenn er von allen Autoren hätte Notiz nehmen wollen, bei denen etwa ein Zuſammenwirken allgemein pſychologiſcher Erkenntniſſe und äſthetiſcher Bemühungen ſich nachweiſen läßt.

Der zweite Abſchnitt iſt der kürzeſte in dem uns intereſſirenden Kapitel des Deſſoir'ſchen Buches. Hätte der Verfaſſer die Fragen, welche er zum Schluſſe desſelben ſtreift, nämlich das vielumfaſſende, gehaltſchwere Problem des Verhältniſſes von Genie und Geſchmack gründlicher erwogen, ſo würde er ihn vielleicht ganz fortgelaſſen haben. Es iſt eine ſehr gute Bemerkung Deſſoir's, eine der beſten im ganzen Kapitel, daß „die Pſychologie mit ihrer Zweiteilung der Seelenkräfte in paſſive und aktive" zu einer Trennung von Genie und Geſchmack

verhelfe, und es läßt ſich nur ſchwer verſtehen, wie er, der das Zuſammenwerfen der beiden Begriffe ſehr richtig als „Konfuſion“ bezeichnet, hinterher doch wieder halb beifällig und zuſtimmend Herder'ſche Lehren anführen kann, welche nicht nur der Vereinigung von Geſchmack und Genie in dem Sinne das Wort reden, daß, wie billig, vom genialen Künſtler auch Geſchmack gefordert wird, ſondern wirklich „das Beſtreben“ verraten, „die Fähigkeiten des Schaffens und des Genießens durch pſychologiſche Zergliederung einander zu nähern“. Das ſchlimmſte Verhängnis für die deutſche Aeſthetik war ja unzweifelhaft die beſtändige Verſchmelzung ihres der Gefühlspſychologie zufallenden Gegenſtandes mit der Theorie der künſtleriſchen Produktion, — eine Verſchmelzung, die wohl als ein Erbſtück von Baumgarten anzuſehen iſt. Die Engländer, welche, im Ganzen durch eine ſo künſtliche Gebietsabgrenzung, eine ſo unnatürliche Zuſammenſchweißung heterogener Forſchungszweige ungehemmt, die Aeſthetik faſt ſtets als Lehre vom Geſchmack, d. h. von den Arten und Bedingungen des Natur- und Kunſtgenuſſes behandelten, haben ſchon dadurch einen großen Vorſprung gehabt und ſich mit leichter Mühe von Verirrungen freigehalten, welchen die Deutſchen, freilich auch unter dem Einfluſſe anderer Faktoren, namentlich gewiſſer philoſophiſcher Geſamttendenzen, in bedauerlicher Weiſe anheimfielen. Von einer Würdigung dieſer Thatſache iſt aber Deſſoir weit entfernt: er ſelbſt ſcheidet die grundverſchiedenen Begriffe ſo wenig, daß er z. B. Meiners' Aufſtellungen von den angenehmen Sinnesempfindungen, der Reproduktion ſolcher Empfindungen durch die Phantaſie und dem Reize gewiſſer Verſtandesthätigkeiten als den drei Grundfaktoren des äſthetiſchen Genuſſes für die Lehre dieſes Denkers von der dichteriſchen Phantaſie ausgiebt, ſo die Vermögen, auf welchen die Kunſtwirkung beruht, mit Fähigkeiten des ſchaffenden Künſtlers faſt handgreiflich verwechſelnd. Im Uebrigen müßte man, wenn nur nicht ſein ſonſtiges Vorgehen die Vermutung nahelegte, daß bei ihm in ſolchen Dingen überhaupt nicht Wahl oder Abſicht, ſondern der blinde Zufall walte, — man müßte es diesfalls als einen geſchickten Griff rühmen, daß er jene Aufſtellungen Meiners' Abriß der Pſychologie und nicht der „Theorie und Geſchichte der ſchönen Wiſſenſchaften“ entnimmt. Die letztere, vom Verfaſſer gar nicht erwähnt, bringt nämlich, obſchon ſie dieſelbe Einteilung giebt und dieſelben Hauptarten äſthetiſcher Effekte feſtſetzt, viel weniger tief in das Weſen der Kunſtwirkungen ein, da die Eigenſchaften, welche ſie faſt mit allen äſthetiſchen Lehrbüchern jener Zeit und auch mit den meiſten ſpäteren Produkten gemein hat,

einesteils die normative Tendenz und andererſeits das Bemühen einer möglichſt vollſtändigen Aufzählung und Definition aller einzelnen Kunſtgattungen, notwendigerweiſe einer ſolchen Vertiefung, einer Erklärung der äſthetiſchen Reize aus ihren letzten pſychologiſchen Urſachen hinderlich ſind. Ebenſo wäre es zu loben, daß der Verfaſſer unter den verſchiedenen Beſtimmungen des Begriffes „Genie“, welche in den verſchiedenen Auflagen von Feder's „Logik und Metaphyſik“ niedergelegt ſind, diejenige herausnimmt, welche das Genie als ein „Vermögen, verborgene und bisher nicht beachtete Aehnlichkeiten oder Verhältniſſe zu entdecken“, begreifen will: denn andere, z. B. die in der 4. Auflage gebotene, wonach das Genie „im Grunde nichts anders“ bedeutet, „als ein vorzügliches Vermögen aus ſich ſelbſt Gedanken zu ſchöpfen, und folglich auf neue Ideen und Vorſtellungsarten zu kommen“, laſſen, obwohl ſie der gewöhnlichen Auffaſſung näher ſtehen und vielleicht auch weniger anfechtbar ſind, doch keineswegs ſo ſchön die herrſchenden philoſophiſchen Kategorieen jener Zeit erkennen wie die von Deſſoir wiedergegebene Definition und verhalten ſich zu dieſer außerdem wie die einfache Feſtſtellung eines Faktums zu dem wenn ſchon möglicherweiſe verfrühten und mißlungenen Verſuche einer Erklärung und Ableitung desſelben. Die ſonſtigen Auszüge Deſſoir's aus den Lehren alter Pſychologen und Aeſthetiker über Genie und Einbildungskraft zu erwähnen, hätte hier keinen Zweck, ob auch manches vom Verfaſſer Mitgeteilte literargeſchichtlich recht intereſſant iſt.

Dagegen enthält der dritte Abſchnitt wieder berückſichtigenswerte, weil ſehr wichtige Dinge betreffende Erörterungen. Auf den äſthetiſchen Rationalismus, der ſchon im erſten Abſchnitte zweimal berührt wurde, kommt dieſes Schlußſtück abermals zurück und hier iſt die Abhandlung desſelben in der That noch beſſer am Platze, da, wenngleich die älteſte deutſche Aeſthetik rationaliſtiſchen Gepräges zum Zwecke der Erfüllung eines Poſtulates der Vermögenspſychologie entſtanden ſein mochte, inſoferne alſo auch in der erſten Partie die Auseinanderſetzung mit Baumgarten gerechtfertigt war, doch nur das Verkennen der Gefühlsbaſis aller äſthetiſchen Regungen als das allgemeine und eigentliche Kriterium der den Rationalismus verkörpernden Schönheitstheorieen erſcheint und das innerſte Weſen derſelben ausmacht. Es drängt ſich aber bei dieſem Sachverhalt unwillkürlich die Frage auf, ob nicht eben die ganze Deſſoir'ſche Einteilung ungeſchickt iſt und bloß in der Syſtemloſigkeit ſeiner Darlegungen ihren Grund hat. Doch ſei denn, wie ihm wolle! Wenn auch gegen die Gliederung des Stoffes im

Ganzen nicht das Mindeste einzuwenden wäre, so bliebe es doch zweifellos, daß der Verfasser seine letzte kritische Vorführung des ästhetischen Rationalismus von vornherein dadurch geschädigt und beinahe um allen Wert gebracht hat, daß er, statt die Begriffe in ihrer wissenschaftlichen Reinheit und Strenge festzuhalten, sich auch innerhalb der Schlußpartie wieder nur durch unklare, verschwommene Beziehungen in seiner Gruppirung der Thatsachen leiten ließ. Und doch hätte gerade hier, bei der Klarlegung des Verhältnisses zwischen Gefühl und Schönheit, die äußerste Vorsicht, die subtilste Analyse notgethan! Wie groß auf diesem Gebiete die Gefahr einer Vermengung auseinanderzuhaltender Erscheinungen thatsächlich ist und wie verhängnisvoll eine solche Vermengung dann werden kann, dafür hat ja Herbart ein Zeugnis von höchster geschichtlicher Bedeutung geliefert. Der scharfsinnige Denker, dessen Schule berufen sein sollte, die deutsche Aesthetik zuerst wieder aus den spekulativen Banden zu befreien, hat die seltsame Forderung, daß „die ästhetischen Urteile" nicht „mit Erregungen von Lust und Unlust verwechselt oder doch vermischt werden" sollen, offenbar nur aufgestellt, weil er selber jene Lust und Unlust, die schon in dem einfachen Gefallen und Mißfallen liegt, ohne die auch ein „Vorziehen" oder „Verwerfen" auf ästhetischem Gebiete gar nicht möglich wäre, mit den besonderen, eigenartigen Gefühlsregungen verwechselte, welche als „Affekte" in ästhetische Wirkungen eintreten und oft einen sehr gewichtigen Faktor des Gesamteindruckes repräsentiren. Die Begründung seiner Ansicht verstattet keinen Zweifel darüber, daß er in der That nur an die Affekte gedacht hat, wenn er die Gefühle aus der spezifisch ästhetischen Sphäre ausschließen wollte, wiewohl freilich seine Beispiele, die Hinweisungen auf das ernste Gewölbe, den ernsten Choral, die dorische Säule, die stille Landschaft ꝛc., zum Teile auch selbst bezüglich des Vorhandenseins eines affektfreien Kunstgenusses und einer ohne Gemütsbewegung sich vollziehenden ästhetischen Naturbetrachtung nicht ganz überzeugend sind. Erst sein Schüler Zimmermann hat, namentlich in der Antikritik gegen Lotze, diesen Irrtum richtig gestellt und es offen bekannt, daß auch der sogenannte Formalismus das Lust- oder Unlust-Gefühl als erstes Element jeder ästhetischen Schätzung weder verleugnen könne noch wolle. Dessoir hingegen potenzirt den Fehler Herbart's: nach seiner Darstellung müßte man glauben, die Ueberwindung des Rationalismus durch die Anerkennung der Gefühlsgrundlage des ästhetischen Urteils wäre gleichbedeutend mit einem vorwiegenden oder gar ausschließlichen Interesse

für die affektive Seite des Kunſtgenuſſes; ja, Dank jener die Perſonen und Lehrſyſteme nicht nach den philoſophiſchen Principien, ſondern nach den künſtleriſchen Antrieben, welche von ihnen ausgegangen ſind, nach den durch ſie begünſtigten naturaliſtiſchen oder idealiſtiſchen, klaſſiziſtiſchen oder ſentimentalen Kunſttendenzen auffaſſenden und ordnenden, ſomit tief unwiſſenſchaftlichen, weil die Aufgaben der Kunſtgeſchichte denjenigen der Geſchichte der Aeſthetik unterſchiebenden Betrachtungsweiſe, in welcher leider der geiſtvolle H. v. Stein dem Verfaſſer vorangegangen iſt, — Dank dieſer Beurteilung der Erſcheinungen nach dem Einfluſſe, den ſie auf das künſtleriſche Leben ausgeübt, oder nach der geiſtigen Atmoſphäre, dem allgemeinen Kulturmilieu, worin ſie herangereift ſind und ſich bethätigt haben, bringt es Deſſoir, unterſtützt noch von ſeiner raſchen, nicht lange prüfenden und überlegenden Weiſe, fertig, dort, wo er auf deutſchem Boden die erſten Spuren kritiſcher Beſinnung über die Unhaltbarkeit des Rationalismus nachweiſen ſollte, faſt nur Kundgebungen der eigentümlichen Empfindſamkeit des vorigen Jahrhunderts zu verzeichnen. Und doch iſt es nicht bloß denkmöglich, ſondern als hiſtoriſche Wirklichkeit bei Mendelsſohn und vielen Anderen feſtſtellbar, daß Etwas von der weichlich-ſentimentalen Art der deutſchen Aufklärungszeit ſich recht gut mit dem typiſchen Rationalismus des Wolffianers verträgt, während umgekehrt Bürger ein klaſſiſches Beiſpiel dafür bietet, wie man ein volles Verſtändnis für die unerläßliche emotionelle Baſis in allen äſthetiſchen Geiſteszuſtänden erlangen und dabei doch, wenigſtens als Schriftſteller, eine männlich-kraftvolle Haltung bewahren kann. Aber ſelbſt, wenn nicht jenes Luſt- oder Unluſtgefühl, welches die erſte Vorausſetzung jedes Urteils über Schön oder Häßlich vorſtellt, ſondern vielmehr die beſondere affektive Färbung in Frage kömmt, die gewiſſe Kunſtwirkungen an ſich tragen, ſo hat man noch immer nicht den Schatten eines Rechtes, Denker, welche ihre Aufmerkſamkeit dieſen Gefühlsregungen zuwenden, mit den Repräſentanten der Sentimentalität, d. h. einer übermäßigen, krankhaften Pflege des Affektlebens zuſammenzuſtellen: — man müßte ſonſt auch den Zoologen, welcher ſich die Erforſchung der Naturgeſchichte des Pferdes beſonders angelegen ſein läßt, in einen Pferdeſtall ſperren und mit Heu füttern dürfen. Darin allein alſo, daß der Verfaſſer, nachdem er auf Mendelsſohn's und Leſſing's Bemühungen, den Effekt der tragiſchen Kunſt in ſeine pſychologiſchen Beſtandteile zu zergliedern, einen Blick geworfen, ſogleich auf die Empfindſamkeit der Werther-Periode überſpringt, an das volle Herz

erinnert, das der junge Goethe ausdrücklich vom Dichter verlangt hatte, Sentimentalitäten und Ueberſchwänglichkeiten eines Aufſatzes aus dem Göttingiſchen Magazin mitteilt und ſchließlich von den leidenſchaftlichen Schwächen Moritzens und Hamann's erzählt, — darin allein ſchon würde ſich die heilloſe Konfuſion, die völlige Principienloſigkeit verraten, welche durch Deſſoir's ganze Geſchichtszeichnung, ſo weit dieſelbe die Einwirkungen auf die Aeſthetik betrifft, hindurchgeht. Es iſt, als ſollte ihm ſein Buch nur Gelegenheit bieten, allerlei Leſefrüchte auszukramen und auf's Gerathewohl, ohne Ordnung, ohne inneren Zuſammenhang, bloß durch Redensarten, wie ſie ein gewandter Literat bald findet, verknüpft, nebeneinanderzuſtellen.

Für den Mangel an Exaktheit in ſeiner Auffaſſung ſind aber auch ein Paar Sätze ſehr bezeichnend, welche er zwiſchen jene Betrachtung der Leſſing-Mendelsſohn'ſchen Theorieen des Tragiſchen und die Schilderung der ſeiner Anſicht nach bis auf Fries herab reichenden Empfindſamkeitsperiode einſchiebt. Ganz vortrefflich erklärt er zunächſt: „Sobald der Zuſammenhang des Schönen mit der Innerlichkeit des menſchlichen Subjektes in ſeiner Bedeutung begriffen iſt, muß der Weg zu einer pſychologiſchen Begründung der Aeſthetik eingeſchlagen werden. Dabei ſtellt ſich bald heraus, daß die Kunſt nicht als bloße Nachahmung der Natur und nicht als ſinnlich verhüllte Darſtellung von Gedanken gefaßt, ſondern aus den Stimmungen und Gefühlen erklärt werden muß." Auch den folgenden Satz: „Die Analyſis des Produzirenden wie des Rezipirenden zeigt erhöhte Zuſtände" kann man noch gelten laſſen. Wenn er aber dann ſchließt: „Schaffen heißt nicht Machen, ſondern aus einem heiligen Gemüt große Leidenſchaften zu Tage fördern; künſtleriſch genießen bedeutet nicht ein perſönliches Sichvergnügen, ſondern die Thätigkeit des äſthetiſchen Sinnes, der dem allgemein gültigen Urteil über das Schöne ebenſo zu Grunde liegt, wie ein moraliſches Organ den ſittlichen Urteilen", — wenn er auf ſolche Weiſe das begonnene Raiſonnement zu Ende führt, dann hat es zum Mindeſten, ſolange nicht näher beſtimmt iſt, was man unter dem perſönlichen Sichvergnügen und dem allgemein gültigen Urteil verſtehen müſſe, unvermeidlich den Anſchein, als wolle der Schluß alles das wieder verneinen und aufheben, was am Anfang behauptet wurde.

Der Leichtſinn, mit dem Deſſoir den äſthetiſchen Abſchnitt ſeines Buches gemacht hat, iſt aus dem Grunde ſo lebhaft zu bedauern, weil dann und wann darin auftauchende überraſchende Feinheiten

darthun, was der begabte Schriftſteller bei nur einiger Solidität hätte leiſten können. Wie prächtig iſt z. B. nicht im Verlaufe der Kennzeichnung des Rationalismus die Zuſammenſtellung: „Baumgarten und Hegel"! Denn in der That ſteht die ſpekulative Aeſthetik, welche in dem Schönen bloß eine beſondere, nämlich ſinnliche Form der Offenbarung des Wahren ſieht, mit der Baumgarten'ſchen Schule auf ein- und demſelben Boden; für Schelling-Hegel iſt die Poeſie, die Kunſt überhaupt genau ſo ſinnliche Erkenntnis wie für die Wolffianer, und als der konſequenteſte ſpekulative Aeſthetiker muß darum Aſt bezeichnet werden, welcher nicht wie üblich das Drama, ſondern die Lehrdichtung und insbeſondere den von ihm dieſer Gattung zugezählten Roman als den Gipfel der Dichtkunſt hinſtellte. Indeß auch andere, in dieſer Studie bereits angeführte und gerühmte treffliche Gedanken des Buches laſſen keinen Zweifel aufkommen, daß es dem Verfaſſer nicht an Talent, ſondern nur an Sorgfalt und Vertiefung fehlt. Er hat ſich einfach nicht Zeit genommen, den Stoff auch innerlich zu durcharbeiten. Dieſer Mangel giebt ſich außer in der hinlänglich gekennzeichneten Syſtemloſigkeit der Betrachtung und Willkür der Anordnung namentlich noch in der unbedenklichen Rezeption altüberkommener Vorurteile, ſowie in der Schätzung einzelner Leiſtungen oder Perſönlichkeiten nach der Art und Weiſe zu erkennen, wie dieſe von großen Männern der Vergangenheit angeſehen wurden. Man wird mit der Vermutung kaum fehlgehen, daß an dem oben erwähnten abſprechenden Urteil über Riedel einen nicht geringen Anteil Herder hat, aus deſſen Polemik gegen den jetzt längſt vergeſſenen Aeſthetiker Deſſoir ja ein Bruchſtück citirt. Allein, da der Verfaſſer an anderer Stelle, eben dort, wo er ihm jenes Schmähwort ins Grab nachwirft, auch auf Riedel's eigenes Buch unter Angabe der Seitenzahl verweiſt, ſo iſt doch anzunehmen, daß er die „Theorie der ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften" ſelber geleſen hat. Dann aber muß man ſich höchlichſt wundern, wie er jenes Urteil aufrecht erhalten konnte angeſichts der von Riedel aufgeſtellten Definition, ſchön ſei, „was ohne intereſſirte Abſicht ſinnlich gefallen und auch dann gefallen kann, wenn wir es nicht beſitzen", — einer Definition, der es wenig an Wert raubt, daß ihr Urheber zu einigen in ihr enthaltenen Beſtimmungen durch andere Denker, vielleicht durch Montesquieu, angeregt worden ſein mochte. Hat doch der ehrliche Riedel, welcher nur allzu beſcheiden ſein Buch ſchon auf dem Titelblatte als einen „Auszug aus den Werken verſchiedener Schriftſteller" ankündigte, aus ſeiner Vorliebe, „zu plündern",

d. h. die Aussprüche älterer Literaten, aber mit gewissenhaftester Bezeichnung der Quelle, herbeizuziehen, kein Hehl gemacht, und so könnte ja, obschon sich unter den Autoren, welche er „vornehmlich geplündert" zu haben angiebt, Montesquieu nicht findet, gleichwohl der „Essai sur le goût" mit seiner scharfen Entgegensetzung von Schönheit und Nützlichkeit bei dem Deutschen nachgewirkt und die Bestimmung des uninteressirten Gefallens gezeitigt haben. Sicher jedoch ist, daß die Definition Riedel's nicht nur die Hauptgesichtspunkte der Kant'schen Auffassung des Schönen anteeipirt, sondern sich auch in ihrem Wortlaute mit der Kant'schen Definition in einem solchen Maße deckt — schon Schasler hat bemerkt, daß sie „ganz an Kant" anklinge —, daß man geradezu an eine Entlehnung von Seiten des Königsberger Philosophen oder wenigstens an eine unbewußte Reminiscenz bei Diesem zu glauben sich versucht fühlt; sicher ist ferner, daß das Moment des „Nicht-Besitzens", ebenso, wie es die Kant'sche Schule immerfort urgirt hat, auch durch die moderne englische Aesthetik im Gedanken der unbeschränkten Teilbarkeit des ästhetischen Genusses zu erneutem Ansehen gebracht worden ist. Oder hat Dessoir jene Erklärung Riedel's vom Schönen vielleicht doch nicht gekannt? Nun, dann — hätte er auch minder kräftig schimpfen sollen.

Das Gegenstück zu der an Riedel vollzogenen Exekution ist das Verhalten Dessoir's gegenüber Baumgarten. Die zeitliche Priorität der „Aesthetica", der thatsächliche Einfluß, den das Werk nicht nur auf Meier, sondern auch auf die späteren Aesthetiker der deutschen Aufklärungszeit genommen, der Umstand, daß es von Jedem mindestens in dem Literaturverzeichnisse und meist noch dazu an erster Stelle aufgeführt wurde, — Alles das hat zu einer Ansicht von der inneren Bedeutung des Baumgarten'schen Produktes geführt, die auf den kritischen, selbstdenkenden Beurteiler einfach komisch wirken muß. Selbst Reinhold, der doch in der Schrift: „Ueber das Fundament des philosophischen Wissens" sich über die deutsche Aufklärung, die „Epoke der beobachtenden, sammlenden, erzählenden und mitunter auch phantasirenden Philosophie in Teutschland", im Ganzen recht despektirlich äußerte und ihr Verständnis für Locke und Leibnitz mit dem Verständnis der Neuplatoniker für Plato und Aristoteles auf eine Stufe stellte, hat schon in den „Briefen über die Kantische Philosophie" den Verfasser der „Aesthetica" mit Lob überschüttet und so, wie es bereits für den alten Buhle ausgemacht war, daß die Aesthetik Baumgarten ihre „erste wissenschaftliche Begründung" dankt, so ist dies ausgemacht

geblieben für alle ſpäteren Philoſophiehiſtoriker. Aber man braucht nur nach England oder Frankreich zu ſehen, um auf den erſten Blick gewahr zu werden, wie Baumgarten nicht der Ruhm des Begründers der ſchon von Hutcheſon, Burke, André u. A. angelegten Aeſthetik, ſondern vielmehr die höchſt zweifelhafte Ehre gebührt, die Lehre vom Geſchmack, d. h. von den aufs äſthetiſche Gefühl ſich gründenden Schätzungen in einer ſolchen Weiſe ausgeführt und umſchrieben zu haben, daß ſie für ſeine Landsleute die längſte Zeit hindurch mit der Theorie der künſtleriſchen Produktion verquickt und eben damit in der Erfüllung ihres wahren Berufes auf das Läſtigſte behindert wurde. Ja, man darf es kühn ausſprechen: auch ſelbſt dem ſpekulativen Unweſen hätte wenigſtens auf dieſem Gebiete viel leichter und früher ein Riegel vorgeſchoben werden können, wäre nicht durch Einfügung der Kunſtlehre in die Aeſthetik, durch die Ankettung der letzteren an eine Disciplin, welche es großenteils mit der Phantaſie, alſo einem Vermögen des Vorſtellens zu thun hat, immer von Neuem der Wahn gekräftigt werden, daß das Schöne intellektualiſtiſch zu deuten, daher die Kunſt nach Ziel und Inhalt der Wiſſenſchaft und Religion an die Seite zu ſtellen ſei. Von einer Erkenntnis dieſes Sachverhaltes aber fehlt bei Deſſoir jede Spur; wo er auf Baumgarten zu ſprechen kömmt, empfängt man vielmehr durchgehends den Eindruck, daß er den Wolffſcholaſtiker ganz unbefangen, wie es die Ueberlieferung heiſcht, für den Vater der Aeſthetik halte, und daß dieſer Eindruck nicht täuſcht, iſt ja ſeither durch ihn ſelbſt auf das Nachdrücklichſte bezeugt worden. Um ein altes, eingewurzeltes Vorurteil als ſolches durchſchauen und ſich von ihm losmachen zu können, muß man eben anders an die Gegenſtände herantreten, als von Deſſoir in dem nun zur Genüge beleuchteten äſthetiſchen Kapitel ſeines Werkes zu geſchehen pflegt.

„Die Entwicklung von Schiller's Aesthetik."

Von K. Berger.*)

Arbeiten philosophiegeschichtlichen Inhaltes pflegen naturgemäß zwei Seiten darzubieten: eine rein oder eigentlich historische, den Umfang, die Neuheit und Verläßlichkeit der thatsächlichen Feststellungen betreffende, und daneben eine philosophisch-kritische, die wohl nur in den seltensten Fällen, nur dort etwa, wo man sich mit dem Nachweise gewisser chronologischer Verhältnisse, mit der Publikation neu aufgefundener Handschriften und dergleichen begnügt, gänzlich vermißt wird, während häufig gerade in ihr das Schwergewicht der ganzen Arbeit liegt und sie zweifelsohne es ist, welche dann in erster Linie über Wert und Bedeutung der vorgelegten Untersuchungen entscheidet. Schon jede Textbestimmung auf Grund höherer innerer Wahrscheinlichkeit der einen oder anderen Lesart setzt sie voraus; gar umfassende Darstellungen eines größeren Abschnittes aus der Philosophiegeschichte, ja selbst vollständige Monographieen sind ohne diese kritisch-philosophische Seite kaum denkbar; denn nur ihr fallen die allgemeinen Gesichtspunkte zu, nach welchen die Erscheinungen gruppirt und untereinander verbunden werden, und sie tritt unfehlbar wieder in der Gesamtauffassung und -Kennzeichnung des Denkers oder seines Werkes hervor, welcher auch die Spezialstudie schwerlich wird aus dem Wege gehen können, selbst wenn thatsächlich nur eine einzelne historische Persönlichkeit oder gar nur eine besondere Hervorbringung einer solchen Persönlichkeit den Gegenstand ihrer Erörterung bildet. Man würde sich demnach einer schweren Täuschung hingeben, wenn man in Untersuchungen des fraglichen Gebietes, welchen es nicht um Kritik, sondern

*) Berger K., Die Entwicklung von Schiller's Aesthetik. Gekrönte Preisschrift. Weimar. Hermann Böhlau. 1894.

lediglich um die faktische Konstatirung dessen, was zu einer gewissen Zeit von gewissen Philosophen gelehrt wurde, zu thun ist, die sich also scheinbar ganz und ausschließlich auf dem historischen Boden bewegen, wirklich nur die allgemeinen Methoden des Geschichtsforschers angewandt finden und das philosophische Moment völlig vermissen wollte: Kenntnis eines Philosophen als solchen ist ja doch wohl mit Verständnis seiner Lehre gleichbedeutend oder schließt zum allermindesten dieses Verständnis ein, so daß der Philosophie-Historiker, jene oben erwähnten, seltenen Ausnahmen abgerechnet, immer zugleich und von selber bis zu einem gewissen Grade wird Philosoph sein müssen.

Aber dieser Grad ist allerdings verschieden. Es hält gewiß viel leichter, eine philosophische Lehre zu verstehen und die einzelnen Sätze, worin sie formulirt wurde, sinngemäß auszulegen, als ihren Wert, ihren Wahrheitsgehalt, das Maß von Denkkraft, welches ihre Begründung und Durchführung erheischte, ihre inneren, logischen Vorzüge und Mängel richtig zu beurteilen. Jenes stellt an die philosophische Schulung weit geringere Anforderungen als dieses, und die Begabung zu der bloß formalen Kritik, durch welche über die Zugehörigkeit von Ideen zu einem bestimmten Gedankensystem und deren Zusammenhang untereinander entschieden wird, braucht sich also keineswegs immer mit der Fähigkeit entsprechender sachlicher Kritik zu verbinden. So kann man innerhalb der philosophisch-kritischen Leistung selbst wieder eine im engeren Sinne philosophische Funktion von derjenigen unterscheiden, die, wenn sie gleich philosophische Auffassung erfordert, weil sie eben Thatsachen des philosophischen Denkens festsetzt, doch immerhin die Ermittlung von Thatsächlichem, geschichtlich Gegebenem zum Ziele hat, daher als historisch in der weiteren Bedeutung bezeichnet und unter eben diesem Gesichtspunkte der wahrhaft historischen Seite der Arbeit zugerechnet oder vielmehr mit der letzteren zu einem etwas anders gefaßten Begriffe des geschichtlichen Faktors vereint werden darf. Eine in dieser Weise vorgenommene Abgrenzung des philosophischen von dem historischen Moment empfiehlt sich aber gar sehr schon aus äußerlichen Gründen. Niemand wird leugnen wollen, daß es Arbeiten geben kann und wirklich giebt, die nur in demjenigen Lob verdienen, was sich mit den Mitteln des Historikers überhaupt vollführen läßt, dagegen eine ebenso schiefe Auffassung des wirklichen Inhaltes der Doktrinen oder Lehrsysteme verraten, als ihre kritischen Urteile verfehlt und unzulänglich sind; hundert- und hundertmale aber stößt man auch auf philosophisch-geschichtliche Erzeugnisse, welche nicht nur insofern korrekt

nach der historischen Seite genannt werden müssen, als sie von einer gewissenhaften Verwertung aller auffindbaren Quellen, sowie einer ausreichenden Technik in der Benutzung dieser Quellen Zeugnis geben, als sie keine materiellen Irrtümer, keine falschen bio- und bibliographischen Angaben, keine unrichtigen Textstellen und dergleichen bringen, sondern welchen auch ein genügendes Eindringen in den Geist der dargestellten Philosopheme, ein glückliches Erfassen der Absichten derselben nicht streitig gemacht werden darf, während sie viel, ja alles zu wünschen übrig lassen in Bezug auf die Schätzung des Wahrheitsgehaltes, der Bedeutung und Brauchbarkeit der vorgeführten Ideen.

Wie wichtig es ist, alles das auseinanderzuhalten, zeigt Karl Berger's preisgekröntes Buch. Es wäre ein Ding der Unmöglichkeit, über diese Schrift kurzweg ein sei es lobendes oder tadelndes, anerkennendes oder verwerfendes Urteil zu fällen, ohne die Forderungen der Gerechtigkeit aufs gröbste zu verletzen; denn, wenn sie in der einen Hinsicht wirklich alles Lobes würdig ist, so fordert sie in der anderen mancherlei ernste Bedenken heraus und scheint in der dritten gar eine scharfe und entschiedene Verurteilung des vom Verfasser eingenommenen Standpunktes am Platze, so daß sich die Anerkennung der Arbeit im ganzen nun weit zurückhaltender gestalten muß. Man kann nicht sagen, der Preis, mit welchem das Buch ausgezeichnet wurde, sei ein unverdienter gewesen, sofern man lediglich die historische Seite in der engsten und eigentlichsten Bedeutung in Rücksicht zieht. Der Fleiß und die Sorgfalt, womit Berger nicht nur die vom Dichter selbst schon veröffentlichten Schriften durchgearbeitet, sondern auch in die „Kallias"-Fragmente sich vertieft und aus dem gesamten Briefwechsel mit Körner, Goethe, Fichte, W. v. Humboldt ꝛc. alles herbeigezogen hat, was geeignet erscheint, auf Schiller's ästhetische Ansichten ein Licht zu werfen, können nicht warm genug gerühmt werden. Daß er in der Zuratеziehung der Literatur über Schiller, d. h. über dessen philosophische Bemühungen sich nicht einer ebensolchen Vollständigkeit befleißigt, daß er, die Hauptschriften von Kuno Fischer, Tomaschek und Ueberweg abgerechnet, sich eigentlich nur mit Hemsen auseinandergesetzt, ein paarmal Danzel — auf dessen Aufsätze er übrigens zuerst S. 113 und dann öfters mit „a. a. O." verweist, ohne je den Titel der bezogenen Abhandlung oder der ganzen Sammlung genannt zu haben — und gegen den Schluß hin Gneiße das Wort gegeben und in der Vorrede noch der seiner eigenen diametral entgegenstehenden Anschauung Harnack's von dem Verhältnis der früheren zu den späteren

Schriften Schiller's Erwähnung gethan, im Uebrigen jedoch weder Robert Zimmermann noch dessen Namensvetter Gustav, weder Lindner noch Montargis, ja nicht einmal Heinrich v. Stein's Vorträge über Goethe und Schiller anzuführen für nöthig erachtet hat, — dies würde dagegen kaum einen ernstlichen Vorwurf begründen können, wofern sich nicht etwa zeigen ließe, daß der Verfasser bei gehöriger Rücksichtnahme auch auf diese, von ihm ignorirten Schriften Irrtümer in der Auffassung oder in der Kritik, welchen er faktisch anheimfiel, aller Wahrscheinlichkeit nach vermieden haben würde. Aber die Monographieen ganz beiseite gesetzt, berührt es immerhin seltsam, daß sogar von den allgemeinen Werken über Geschichte der Aesthetik nur die Bücher von Stein und Lotze citirt werden: die großen Gesamtdarstellungen von Schasler und Zimmermann, deren jede sich so eingehend und liebevoll mit dem Aesthetiker Schiller beschäftigt, existiren anscheinend für K. Berger gar nicht, ebensowenig als der erste historisch kritische Teil der von Hartmann'schen Aesthetik oder die neueren Werke der Engländer, welche allerdings hauptsächlich nur die „Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen" ihrer Charakteristik zu Grunde legen, ohne die verschiedenen Entwicklungsphasen der Ansichten des Dichters zu beachten, so wenig also als „A history of aesthetics" von Bosanquet, welcher im 11. Kapitel Schiller sehr ausführlich behandelt, und als Knight's Geschichtsbuch „The philosophy of the beautiful", das auf weit knapperem Raume ein Bild von dem Kerne der ästhetischen Bestrebungen des großen Kant-Schülers zu zeichnen versucht. Daß der Verfasser auf Arbeiten, welche die Geschichte eines einzelnen ästhetischen Begriffes zum Gegenstande haben und in welchen auch der Fassung des Begriffes bei Schiller gedacht wird, wie Seidl's „Zur Geschichte des Erhabenheitsbegriffes seit Kant", oder auf die den Dichterphilosophen erwähnenden historischen Abschnitte in systematischen Grundlegungen der Aesthetik, so vor allem in den zwei französischen Werken: Pictet's „Du beau" und Chaignet's „La science du beau" — Lévêque, der nur die Häupter der philosophischen Aesthetik berücksichtigt, läßt in dem geschichtlichen, 4. Teil seiner „Science du beau" auf Kant unmittelbar Schelling folgen —, ferner in Zeising's „Aesthetischen Forschungen" und vielen anderen deutschen Produkten keinen Blick wirft, versteht sich hiernach, anbetrachts der notgedrungenen Kürze dieser sämtlichen, oft kaum eine Seite füllenden Kennzeichnungen, fast von selbst, wie schön und treffend trotz aller Unausgeführtheit bei einigen der genannten Schriftsteller, z. B. Chaignet, die Skizzirung

der ästhetischen Theorieen Schiller's auch sein mag. An und für sich ist nun eine solch unvollständige Literaturanführung, wie gesagt, ziemlich bedeutungslos, — um so bedeutungsloser, als das Angeführte keineswegs einen sicheren Rückschluß auf die Menge des wirklich Benutzten gestattet: immerhin aber läßt sie den Verdacht aufkeimen, daß der Verfasser vielleicht doch nicht ganz mit der zur Bewältigung seiner Aufgabe unbedingt erforderten Fachbildung ausgerüstet sein möchte.

Dieser Verdacht verstärkt sich jedoch noch erheblich, wenn man die Beurteilung auf die historische Seite der Arbeit in jenem weiteren Sinne des Wortes ausdehnt. Schon die Hauptabsicht des Verfassers macht schwere Zweifel in Betreff ihrer Durchführbarkeit rege. Berger geht vor allem darauf aus, einen inneren Zusammenhang der verschiedenen ästhetischen Ansichten, wie sie Schiller der Reihe nach vertreten hat, untereinander zu erweisen, darzuthun, daß zwischen den vorkantischen Aeußerungen des Poeten und den von Kant beeinflußten, sowie innerhalb der Kant'schen Periode selbst wieder zwischen der Auffassungsweise, welche sich in den „Kallias"-Fragmenten, in der Schrift: „Ueber Anmut und Würde" und in den Aufsätzen der „Neuen Thalia" von dem Erhabenen kundgiebt, und der in den „Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen" entwickelten Theorie durchaus nicht jener Gegensatz besteht, den Manche gefunden haben wollen. Es ließe sich nun wohl vielleicht einräumen, daß dieser Gegensatz dann und wann etwas gar zu schroff hingestellt wurde; es darf ferner mit Recht geltend gemacht werden, daß die „Kallias"-Fragmente nebst verwandten Abhandlungen einerseits und die „Briefe über die ästhetische Erziehung" andererseits von verschiedenen Richtungen aus an das Schönheits- und Kunstproblem herantreten, indem die Schriften der ersteren Gruppe sich mehr mit der objektiven, die „Briefe" vorwiegend mit der subjektiven Seite der Frage beschäftigen, so daß dieser Verschiedenheit der Standpunkte auch mit Notwendigkeit eine gewisse Verschiedenheit der Ergebnisse entspricht, welche durchaus nicht einen Widerspruch, eine wirkliche Unvereinbarkeit derselben bedeuten müßte: vielmehr könnte es, bloß nach diesem Verhältnisse zu urteilen, recht wohl eine und dieselbe Sache in wechselnden Ansichten sein, das einemal von dieser, das andermal von jener Seite betrachtet, jetzt hier, dann dort beleuchtet, was sich anscheinend so ungleichartig präsentirt. Endlich darf man ohne weiteres zugeben, daß gewisse Formulirungen bei Schiller eine Täuschung über das Maß der Verwandtschaft zwischen einzelnen seiner Konzeptionen außerordentlich nahelegen. Bloß die für

sich genommenen, aus dem Zusammenhange gerissenen Ausdrücke erwägend, möchte man in der That der Versuchung schwer widerstehen, den Begriff der „Freiheit in der Erscheinung" aus dem „Kallias"-Fragment und denjenigen der „lebendigen Gestalt", welchen die „Briefe über die ästhetische Erziehung" aufstellen, mit Berger für identisch zu halten. Denn die „Erscheinung" läßt sich wohl auch als „Gestalt" bezeichnen, die Bestimmung „Freiheit" durch die großenteils sinnesverwandte der „Lebendigkeit" ohne Mühe ersetzen. Das hieße jedoch, wie bestechend eine solche Interpretation auf den ersten Blick sich auch ausnehmen möge, die Begriffsfassungen Schiller's in ihren tiefsten Wurzeln mißverstehen. Daß es gleichwohl nur eine Täuschung durch die Worte gewesen ist, welcher Berger erlag, als er mittelst Parallelisirung der „Freiheit in der Erscheinung" und der „lebendigen Gestalt" das unwandelbare Festhalten Schiller's an der nämlichen Definition plausibel machen wollte, davon kann er sich durch eine genaue Prüfung seiner eigenen Wiedergabe der Schiller'schen Gedankenentwicklung überzeugen: eine solche scharfe, sorgfältige Analyse seiner sehr eingehenden Darstellung wird es ihm bald zu voller Gewißheit erheben, daß die Auslegung in der obigen Art falsch ist, daß, wenn man schon eine Zurückführung der von Schiller zu verschiedener Zeit gebrauchten Kategorieen aufeinander versuchen würde, die „Gestalt" als das Princip des Formalen mit der „Freiheit", das „Leben" als Princip des Stofflichen, Materialen mit der „Erscheinung" sich decken oder doch auf eine Seite fallen müßte. Freilich braucht man nun aus dem angeführten Grunde der ungleichen Untersuchungsstandpunkte eine völlige Identität beider Bestimmungen auch gar nicht zu verlangen: geht doch die eine auf den schönen Gegenstand, die andere auf die Verfassung des ästhetisch genießenden Gemüts! Um so mehr aber muß der von Berger beabsichtigte Nachweis als verunglückt bezeichnet werden.

Vollends vergebliche Mühe wäre es, zwischen den vorkantischen, zuerst, wie der Verfasser gut darlegt, durch Shaftesbury und Ferguson angeregten ästhetischen Ideen Schiller's und seiner von Kant abhängigen Kunst- und Schönheitslehre eine tiefere Uebereinstimmung herausklügeln zu wollen. Nur wer die Genügsamkeit hätte, jene vagen und entfernten Beziehungen, welche man schließlich auch zwischen den heterogensten Vorstellungsarten entdeckt, als wirkliche Verwandtschaft oder Gleichheit der Principien hinzunehmen, könnte glauben, daß die Aufzeigung eines von den Wandlungen der Ansichten Schiller's unberührten, immer

gleich gebliebenen Kerns ästhetischer Auffassungen Berger gelungen sei. Auf demselben Wege und mit demselben Erfolge ließe sich beweisen, daß Diderot seinen anfänglichen Ueberzeugungen niemals untreu geworden oder daß Schelling's Weltanschauung im Laufe der Zeiten sich eigentlich nicht verändert habe Die wirklich durch sämtliche Entwicklungsphasen des Dichters hindurchgehenden, in dem philosophischen Poem: „Die Künstler" schon so gut wie in den späteren Schriften anklingenden Gedanken, vor allem jener der Unabhängigkeit des ästhetischen Genusses von dem faktischen Besitze des Gegenstandes — einer Unabhängigkeit, wie sie mit den die ästhetischen Eindrücke aufnehmenden Sinnesgebieten zusammenhängt und in der Kant'schen Bestimmung der Interesselosigkeit ihren Ausdruck findet —, sind eben solche, die, weil vollkommen zutreffend und in der Sache selbst begründet, bei sehr vielen einigermaßen tieferblickenden Aesthetikern sich auffinden lassen. Was aber Schiller anlangt, so muß man es vielmehr lebhaft beklagen, daß er diese Grundmerkmale des Aesthetischen nur zum Teil erkannte und, wenn er sie schon erkannte, viel zu wenig ausnutzte, ja, daß er sie sogar bei denjenigen seiner späteren Konzeptionen, welche, gleich der des „Spieltriebes", eine Anknüpfung an jene fruchtbaren, den wahren Verhältnissen entsprechenden Gedanken fast unabweislich fordern und bei modernen Philosophen, wie Herbert Spencer, auch wirklich in der richtigen Weise gefunden haben, abseits liegen ließ, wogegen er durch gehaltlose, oft geradezu wunderliche Künsteleien, welche bloß die Regsamkeit seiner Phantasie und seine virtuose Sprachbeherrschung offenbarten, in allerlei von der Kant'schen Erkenntnistheorie und Ethik erborgten Begriffen eine schwankende und zerbrechliche Grundlage für seine ästhetischen Lehrsätze gewann.

Aber noch in anderer Hinsicht reizt Berger's Interpretation der Schiller'schen Ausführungen zum Widerspruche. Gewiß wird niemand in Abrede stellen, daß der Dichter, wiewohl die „Kallias"-Fragmente zu seinen Lebzeiten nicht veröffentlicht wurden, doch schon durch seine ganze, das Ergebnis dieser Fragmente beständig verratende Art, ästhetische Fragen zu behandeln, in erster Linie den Anstoß zur Verwandlung der Aesthetik aus einer psychologischen in eine metaphysische Wissenschaft gegeben, somit dem ästhetischen Objektivismus, der spekulativen Schönheits- und Kunstlehre der Schelling, Solger, Hegel ꝛc. recht eigentlich Bahn gebrochen hat. Es fragt sich jedoch nur, was man als wahrhafte, zweifellose Bekundung des ästhetischen Objektivismus bei Schiller ansehen dürfe. Und zu diesem Zwecke muß man sich allererst

über den Begriff einer objektiven, metaphysischen Deutung oder Auffassung des Schönen selbst verständigen. Die hier in Betracht kommenden Verhältnisse sind in der That ziemlich verwickelt und schwierig, so daß sie sich nur einer etwas subtileren Untersuchung erschließen dürften. Es ist beispielsweise kaum zu verkennen, daß alle Diejenigen, welche das durch Ziegler neuestens zu so hohen wissenschaftlichen Ehren gebrachte „Einfühlen" nicht bloß als ein „Sich-versenken" in die lusterweckende Vorstellung nach der gewöhnlichen Bedeutung des Wortes, d. h. als Fernehaltung aller störenden, abziehenden Eindrücke, sondern als wirkliche, mehr oder minder bewußte, wenngleich unwillkürlich stattfindende Erfüllung des Gegenstandes mit den eigenen Gemütsregungen betrachten und außerdem diese Objektivirung der Stimmungen, dieses Hineindichten seelischer Innerlichkeit in die Dinge nicht allein für die höchste Form, sondern für ein ganz allgemeines, nie fehlendes Kriterium der ästhetischen Kontemplation erklären, damit, ungeachtet der fraglosen Subjektivität des Vorganges solcher Erfüllung und solches Hineindichtens, schon eine Art objektives Princip der Aesthetik verkünden würden; denn es besteht nun für sie die Möglichkeit einer einheitlichen Definition aller schönen Gegenstände: das Schöne überhaupt kann als die vermenschlichte, mit Zügen seelischen Lebens ausgestattete Natur bestimmt werden, wie unanfechtbar es auch bliebe, daß das Subjekt jene Gegenstände sich selber erst geschaffen und erst seinerseits die Verbindung von Gemütsleben und äußerer Stoffwelt bewerkstelligt hat. „Metaphysisch" indeß wäre die Einfühlungsästhetik und die ihr sehr nahestehende Feuerbachisch-„anthropologische", deren Principien Gubitz in einer kleinen, wenig gekannten Schrift: „Der Mensch und die Schönheit" entwickelt hat, gleichwohl nicht zu nennen, eben weil ihr der Gedanke einer wahrhaften Realität jener das gemeinsame Wesen aller Schönheit ausmachenden Naturvergeistigung gänzlich fehlt; doch vermittelt schon der Gubitz'sche Standpunkt zwischen dem Einfühlungsprincip und einer metaphysischen Theorie des Schönen, und durch eine kleine Wendung wird die anthropologische Aesthetik vollends in die metaphysische — dieses Wort selbstredend nicht im Sinne transscendenter, supernaturalistischer Weltbetrachtung verstanden! — übergeführt, wenn man nämlich, ausgehend von dem Grundsatze, daß das dem Menschen Verwandte oder Entsprechende schön sei, eine wirkliche, nicht bloß erdichtete Gleichartigkeit mit der Menschennatur in allen den Dingen fordert, welche als schön gelten sollen, wobei es freilich unbenommen bleibt — sofern dies nicht vielleicht etwa durch

eine ſtrengere Logik verwehrt würde — die „Homogeneität“ mit dem menſchlichen Weſen auf alles auszudehnen, was dem Leben des Menſchen förderlich, angemeſſen, zuträglich iſt oder was ſelbſt lebendig, d. h. thätig, kraftvoll, regſam, bewegt erſcheint, wie das Jouffroy im „Cours d'esthetique“ und Nietzſche in der „Götzendämmerung“ gethan haben.

Andererſeits iſt es klar, daß die Herbart'ſche Schule trotz der von ihr ſo ſcharf betonten Objektivität der äſthetiſchen Urteile keineswegs nach der metaphyſiſchen Richtung geſteuert und einer den pſychologiſchen Boden völlig verlaſſenden Lehre vom Schönen Vorſchub geleiſtet hat. Denn, wie ſich ſchon aus Herbart's eigenen Ausführungen erſehen läßt, hatte hier die entſchiedene Forderung einer Ueberwindung des Subjektivismus nur den Sinn und Zweck, die Aeſthetik von jenem Genügen an der bloßen Unterſcheidung und Definition gewiſſer Spezialbegriffe des Schönen, wie „rührend“, „pathetiſch“, „lieblich“, „prächtig“ ꝛc. abzubringen, welches infolge der Gleichgültigkeit gegen die dieſe Eindrücke des Rührenden, Pathetiſchen, Lieblichen, Prächtigen hervorrufenden Gegenſtände die Kunſtlehre zu gänzlicher Unfruchtbarkeit gegenüber der wirklichen Kunſtübung verurteilen mußte, abgeſehen davon, daß auch wiſſenſchaftlich mit den erwähnten Definitionen nicht viel anzufangen war, da ſie bei Vermeidung von Begriffsſpielereien über ziemlich vage, an Tautologieen reiche Beſchreibungen der nur unmittelbar in innerer Anſchauung zu erfaſſenden Gefühlsregungen naturgemäß nicht hinauskamen. Die Objektivität, von der Herbart nicht abſtrahirt wiſſen wollte, bezog ſich alſo bloß auf die einzelnen, wechſelnden Gegenſtände des äſthetiſchen Urteiles, welches ohne ſolche objektive Baſis thatſächlich in der Luft ſchwebt, mit anderen Worten: auf deſſen logiſch-grammatiſche „Subjekte“, jedoch nicht im Entfernteſten auf die Prädikate „ſchön“ und „häßlich“ nebſt den mannigfaltigen Modifikationen des Schönen und Häßlichen, deren pſychologiſcher Urſprung und Charakter von Herbart trotz mancher dahin mißzuverſtehender, unglücklicher Ausſprüche im Ernſte ſchwerlich verkannt worden iſt. Es ſcheint in dieſer Hinſicht ungemein lehrreich, daß Zimmermann viel lieber den Geſchmacks- als den Geruchsempfindungen äſthetiſche Bedeutung zuerkennen wollte: da die erſteren nur wenige, ſcharf beſtimmte Qualitäten aufweiſen, deren jede ihre fixe ſprachliche Bezeichnung hat, während die Gerüche höchſtens nach den Körpern oder Stoffen, von welchen ſie ausſtrömen, umſchreibend benannt werden können, deutliche Kennzeichnungen, klare, begriffliche Beſtimmungen der Urſachen des Gefühlseindruckes hier dem-

nach auf viel größere Schwierigkeiten stoßen, so ergiebt sich für eine Auffassung, welche von dem ästhetischen Urteile in erster Linie feste und sichere Formulirbarkeit fordert, auch schon von selbst die ästhetische Bevorzugung der einen und die Zurücksetzung der anderen Empfindungen. Man kann nun freilich sagen, daß bei eben diesem Postulate der festen Formulirbarkeit, sofern es auf dem Herbart'schen Objektivitätsgedanken beruhen soll, außerdem eine zu enge Verkettung des sprachlichen Momentes mit dem rein logischen mitspielt, daß über Wohlgerüche und Gestänke ebensogut objektive Urteile im Sinne Herbart's möglich sind wie über angenehme oder unangenehme Geschmäcke, wenngleich für jene wegen der großen Anzahl und unsicheren, der Begriffs- und Wortbildung nur geringe Handhaben bietenden Spezifikation der Empfindungsqualitäten unsere Sprachmittel zur einfachen, unmittelbaren Bezeichnung des ästhetischen Gegenstandes nicht ausreichen, die Urteile daher nicht in Sätze gekleidet werden können; man darf ferner in der Berufung Zimmermann's auf Rumohr ein Zeugnis finden, daß dasjenige, was der Wiener Aesthetiker der populären Anschauung entsprechend dem Geschmackssinne zuwies, sich selber schon, streng psychologisch genommen, zum großen, ja vielleicht größten Teile aus Geruchsempfindungen zusammensetzt; immerhin aber läßt sich aus der Position Zimmermann's sehr gut erkennen, worauf die Herbart'sche Schule mit ihrer Forderung der „Objektivität" eigentlich hinaus will. Nicht im Mindesten bezweckt sie, das Schöne als eine eigene Wesensform oder als eine durch die bloße theoretische Vernunft erkennbare Besonderheit gewisser Wesen zur Geltung zu bringen; sie zielt vielmehr einzig und allein darauf ab, zu verhindern, daß die Wissenschaft vom Schönen bei der die Emotion von ihrer Ursache ablösenden, rein innerlichen Betrachtung der Wirkungen ästhetischer Gegenstände allzugern verweile und sich um die Beschaffenheit dieser Gegenstände, von welcher doch jene Wirkungen abhängen, gar nicht kümmere, anstatt durch unausgesetzte Zergliederung des Substrats ästhetischer Eindrücke die Gesetze zu enthüllen, aus welchen das Wohlgefällige oder Mißfällige jedes einzelnen Eindruckes erklärt wird. Aber selbst, wenn man dem Drängen der Herbartianer auf Objektivität noch eine andere Bedeutung beimißt als die eben erörterte und außer dem angegebenen noch ein weiteres Motiv in ihm wirksam findet, nämlich die Urgirung jenes Unterschiedes individueller, schwankender, veränderlicher von allgemeinen, gleichförmigen, unabänderlich in derselben Weise sich einstellenden Gefühlsschätzungen, welchen Zimmermann seinerzeit Lotze gegenüber hervorhob,

mit der erklärten Abſicht, die letzteren, alſo die in gewiſſem Sinne „objektiven" Gefühlsſchätzungen ausſchließlich als die äſthetiſchen gelten zu laſſen, auch dann hat man noch keinen Grund, eine metaphyſiſche Theorie des Schönen hinter den Beſtrebungen dieſer Schule zu wittern: denn daß die um ihrer Allgemeinheit und Konſtanz willen wohl „objektiv" zu nennenden Urteile deſſenungeachtet Gefühlsurteile ſind, Sätze, bei welchen eine beſtimmte Art ſubjektiver Affektion auf gewiſſe Gegenſtände als auf ihre Urſachen bezogen wird, dies hat ja gerade Zimmermann, mag nun im Uebrigen ſeine Auffaſſung berechtigt ſein oder nicht, mit dem größten Nachdrucke ausgeſprochen.

Die metaphyſiſche Aeſthetik, der äſthetiſche Objektivismus im wahren Sinne beginnt erſt da, wo man der Anſicht huldigt, daß die mannigfach verſchiedenen Gegenſtände, welche als ſchön oder häßlich beurteilt werden, noch durch etwas anderes zuſammengehalten und unter die Einheit des äſthetiſchen Begriffes gebeugt ſind als durch die gleichartige Luſt- oder Unluſtreaktion, welche ſie bei einem gewiſſen gleichartigen Verhalten des Subjektes in dieſem auslöſen. Die Vorſtellung, daß die als ſchön uns anmutenden Formen nicht bloß die Erweckung von Luſtgefühlen in dem auf eigene Weiſe geſtimmten Bewußtſein, die als häßlich erſcheinenden nicht bloß das Hervorrufen von Unluſtgefühlen in dem auf die gleiche Art ſich hingebenden Gemüte untereinander gemein haben, daß es mithin eine einheitliche, metaphyſiſch-objektive Beſtimmung, ein reales Kriterium ſowohl für das Schöne als für ſeinen Gegenſatz: das Häßliche giebt, iſt zweifellos die Grundvorausſetzung oder vielmehr das innerſte Weſen des echten äſthetiſchen Objektivismus. Zu dieſem hat ſich nun Schiller allerdings bekannt; ſchon ſein Schreiben an Fiſchenich, deſſen Bedeutung für das Verſtändnis der philoſophiſch-äſthetiſchen Intentionen des Dichters bereits Zeiſing gewürdigt, erlaubt keinen Zweifel, daß er ſich gerade in dem Haupt- und Kernpunkte der Theorie des Schönen von Kant getrennt und zu dieſem in Gegenſatz geſtellt hat; er ſuchte eingeſtandenermaßen einen objektiven Begriff aller Schönheit und glaubte denſelben auch wirklich gefunden zu haben: indem er an Stelle des Luſt- und Unluſtgefühles, welches Kant für das notwendige Prädikat jedes äſthetiſchen Urteiles erklärt hatte, die „Freiheit in der Erſcheinung" ſetzte, redete er ſich ein, es ſei nun durch ihn die äſthetiſche Theorie über Kant hinaus weitergeführt und eine weſentliche Lücke in der „Kritik der Urteilskraft" verſtopft worden. Wäre dies anders, ſo würde ſich wohl auch das Verhältnis der metaphyſiſchen Aeſthetik zu

Schiller minder freundlich gestaltet und würde sich ein moderner Vertreter der metaphysischen Richtung wie von Hartmann, der Nachzügler des spekulativen Schelling'schen Idealismus, jedenfalls gehütet haben, den Poeten als Denjenigen zu preisen, welcher „unter allen Kantianern" „am meisten für die Aesthetik geleistet". Insofern hat also Berger volles Recht, fort und fort auf die objektive Fassung des Schönheitsbegriffes bei Schiller hinzuweisen.

Unrecht aber hat er, wenn er einerseits Belege für die im Sinne des Dichterphilosophen vorhandene Notwendigkeit einer solchen objektiven Deutung des Schönen auch dort erblickt, wo die innere Konsequenz der Schiller'schen Ansichten höchstens fordert, daß für die Anwendbarkeit gewisser ästhetischer Begriffe auf gewisse Gegenstände die Verhältnisse und Formen dieser Gegenstände selbst maßgebend sein müssen, so daß es nicht im bloßen Belieben des Subjektes liegt, jedes Ding erhaben, jeden Vorfall tragisch, jede Aeußerung pathetisch zu finden, und wenn er andererseits die eigentümliche Kant-Schiller'sche Theorie des Erhabenen, die freilich gleichfalls eminent „subjektivistisch" heißen darf, mit dem sonstigen „Subjektivismus", d. h. mit der Ablehnung des Princips der metaphysischen Aesthetik von Seiten Kant's völlig in einen Topf wirft. Offenbar ist es gar sehr zweierlei, jetzt dafürzuhalten, daß in jeder Gruppe von Erscheinungen die schönen von den häßlichen, die erhabenen von den gemeinen durch bestimmte Merkmale sich unterscheiden und absondern, daß mithin die Willkür des Betrachters aus einem häßlichen Ding nicht im nächsten Augenblicke ein in jeder Hinsicht schönes zu machen vermag — teilweise ist das bei manchem Häßlichen ja in der That möglich, wenn man nämlich den Gegenstand unter den Gesichtspunkt des Charakteristischen rückt —, daß wohl für das Zustandekommen ästhetischer Schätzungen überhaupt eine bestimmte Lage oder Stellung des Subjektes: diejenige der unmittelbaren, alle Zweckrücksichten beiseite setzenden Anschauung erfordert ist, daß aber, wenn diese Stellung einmal eingenommen, die Abgrenzung nach ästhetischen Kategorieen, die Austeilung der Attribute schön, häßlich, lieblich, erhaben rc. auf die einzelnen Erscheinungen in der Hauptsache von dem besonderen Gepräge dieser Erscheinungen abhängt, kurz: daß die Verschiedenheiten der ästhetischen Schätzung nicht grundlose, sondern in thatsächlichen Unterschieden der geschätzten Dinge, woraus sich eben auch verschiedene Wirkungen auf das für Lust und Unlust empfängliche Gemüt ergeben, begründete sind, — es ist zweierlei, sich von alledem überzeugt zu halten, und dann hinwiederum zu meinen,

sämtliche schönen Gegenstände in der Welt verbänden nicht nur die Gefühle des Wohlgefallens, welche sie übereinstimmend in dem unintereſſirten Beschauer wirken, sondern auch erkennbare gemeinsame Grundzüge ihrer realen Konstitution, ein und dasselbe innere Merkmal, die nämliche objektive Beschaffenheit, gleichwie der Mangel oder das Gegenteil dieser Beschaffenheit, dieses Merkmales allen häßlichen, ästhetisch anwidernden Gebilden ausnahmslos zukäme. Nur die letztere Meinung stellt, wie gesagt, die objektive, metaphysische Auslegung des Schönen vor; die erstere wäre, sofern Schiller durch irrtumsfreie Ideengänge unvermeidlich auf sie hingeführt würde, wohl allenfalls eine Bestätigung für die Richtigkeit der Herbart'schen Grundsätze, aber sicherlich keine Anschauung, in welcher sich eine Vertretung des Prineipes der metaphysischen Aesthetik erkennen ließe. Zu den schlimmsten Fehlern, welche der Verfasser begeht, zählt es daher, daß er diese beiden Standpunkte immerfort vermengt; nicht nur wird seine Darstellung der Schiller'schen Lehren dadurch schief und irreführend, — auch für sein kritisches Verhalten den Schönheitstheorieen Kant's und Schiller's gegenüber trägt diese Vermengung, wie sich zeigen wird, die verderblichsten Früchte.

Allein, nicht minder geeignet, die Klarheit, Deutlichkeit und Treue des Bildes, welches Berger von der Schiller'schen Aesthetik entwirft, zu trüben und zu beeinträchtigen, ist die zweite oben erwähnte Verwechslung, die ungenügende Unterscheidung jenes „Subjektivismus", wie er sich in Kant's Theorie des Erhabenen ausprägt, von der kritischen, psychologischen, anti- oder wenigstens unmetaphysischen Auffassung des Schönen. Man kann tief von der Ueberzeugung durchdrungen sein, daß die Erhabenheit nichts ist als ein bestimmter Gefühlseindruck, den einzelne Gegenstände in uns hervorrufen und welchen unser objektivirendes Denken hinterher auf die Gegenstände selber überträgt, mit deren Vorstellung die Vorstellung der Gemütsaffektion in eins verschmelzend, und man braucht noch lange nicht zu glauben, daß bei jedem Urteile über Erhabenheit eine Reflexion auf das eigene Ich und auf dessen Kraft und Größe gegenüber der Größe der Außendinge statthabe. Und umgekehrt läßt sich die Verträglichkeit der Kant-Schiller'schen Lehre vom Erhabenen mit den Prineipien einer metaphysischen Aesthetik unschwer erweisen: man dürfte sich nur vorstellen, daß eine gewisse, bei allen erhabenen Gegenständen in gleicher Weise anzutreffende reale Besonderheit jene Rückwendung des Subjektes auf sich selbst und jene vergleichende Beschauung seiner Vermögen veranlasse,

und man hätte den „Subjektivismus" auf der einen Seite gerettet, ohne auf der anderen von den Forderungen des entschiedensten Objektivismus auch nur ein Titelchen nachzulassen. Berger jedoch, bestochen von dem hier wie dort zu Tage tretenden „Subjektivismus" überhaupt, d. h. von der gleichmäßigen Anwendbarkeit dieses Ausdruckes in beiden Fällen, merkt nicht die gänzliche, tiefgreifende Verschiedenheit der zu Grunde liegenden Vorstellungsarten; er ist sichtlich erstaunt darüber, daß Schiller das Ergebnis der „Kallias"-Fragmente bei den Untersuchungen über das Erhabene so völlig vergessen konnte; er sagt es gerade heraus, daß er dem Schiller'schen, von Kant übernommenen Erhabenheitsbegriff mit einer objektiven ästhetischen Theorie für unvereinbar halte, und da er auch hinsichtlich des Wesens der letzteren so wenig Klarheit gewonnen hat, daß er, wie gezeigt, die objektive Fassung des Schönen schon in der einfachen Geltendmachung objektiver, sachlicher Gründe für den besonderen Charakter der einzelnen ästhetischen Schätzungen findet, so kann man sich auch nicht wundern, wenn er Schiller beständig innerer Widersprüche, eines unsicheren Hin- und Herschwankens zwischen entgegengesetzten Prinzipien zeiht. Hier geht indes Berger's Auslegung und geschichtliche Darstellung der Lehren unseres Klassikers bereits in Kritik über, verbindet sich das historische Moment mit dem kritischen so innig, daß sich beide kaum mehr voneinander scheiden lassen.

In betreff der historischen Seite jedoch darf, nachdem das Vorangehende ein paar wesentliche Mängel der Auffassung hervorgehoben hat, schließlich wahrheitsgemäß nicht verschwiegen werden, daß vom Verfasser auch eine äußerst folgen- und bedeutungsschwere, für sich allein fast alle Hauptgebrechen der ästhetischen Unternehmungen Schiller's erklärende und doch bisher seltsamerweise gar nicht beachtete Thatsache wenigstens zum Teile richtig erkannt wurde, und man muß es nur tief bedauern, daß er für seine Person aus dieser glücklichen Erkenntnis nicht mehr Gewinn gezogen hat. Ja, die ganz beiläufige, flüchtige Art, in welcher er das Verhältnis zur Sprache bringt oder vielmehr streifend berührt, läßt sofort wahrnehmen, daß er von der Tragweite des Gegenstandes keine Ahnung, geschweige denn eine entsprechende Vorstellung besitzt. Schon im 6. Kapitel: „Die beiden Aufsätze über das Tragische" bemerkt er gelegentlich, daß „Schiller seine Bestimmung des Rührenden (Schönen) an die Kant'schen Bestimmungen vom Wesen der praktischen Vernunft anknüpfte", und in dem folgenden 7. Abschnitte „Kallias" wird wieder, wenngleich nicht so ausdrücklich, so doch an

der Hand von Schiller's eigenen Darlegungen sehr überzeugend der Zusammenhang des Princips der Schiller'schen Aesthetik mit den Principien der Kant'schen Moralphilosophie aufgedeckt. Offenbar ist das in der Schule Kant's erworbene Gefallen an systematischer Regelmäßigkeit und an möglichst erschöpfenden Begriffskombinationen die psychologische Quelle für die im „Kallias" entwickelte Metaphysik des Schönen. Steht der erkennenden, theoretischen Vernunft die praktische gegenüber und giebt es eine der Vernunfterkenntnis bloß analoge Anschauung in der Betrachtung der Naturzweckmäßigkeit, durch welche den Dingen Vernunft gewissermaßen geliehen wird, dann stellt es eben ein Postulat der Symmetrie und der Vollständigkeit in dem konstruktiven Verfahren des Philosophen dar, auch nach einem Analogon für die Beurteilungsweise der praktischen Vernunft zu suchen und Erscheinungen ausfindig zu machen, welchen, gleichwie den zweckmäßigen Natureinrichtungen die Form der theoretischen Vernunft, so die Form der Freiheit, der Sittlichkeit leihweise gegeben wird. Auf diesem Wege — die „Kallias"-Bruchstücke selbst bezeichnen ihn auf das Klarste und Unzweideutigste — ist Schiller zu seinem ästhetischen Grundgedanken der „Freiheit in der Erscheinung" gekommen. Das Bereich des Aesthetischen mußte es sich gefallen lassen, für jene Summe von Thatsachen genommen zu werden, welche der vierten, bei Kant noch ausstehenden Begriffskombination entsprach, und ein etwaiges Bedenken gegen die Willkür, ohne weiteres mit den Phänomenen der Schönheit und Kunst die Lücke zu stopfen, welche sich für eine rein aprioristische Konstruktion aufgethan hatte — wie Schiller es übrigens fertig brachte, diese Willkür zu verdecken und den Schein einer inneren Notwendigkeit der Begriffsfassung hervorzurufen, soll später noch gezeigt werden, — ein derartiges Bedenken besaß um so geringeres Gewicht, als Kant selbst nicht nur Schönheit und Zweckmäßigkeit paralleliſirt, sondern auch bereits die Schönheit als „Symbol der Sittlichkeit" bezeichnet und mancherlei Uebereinstimmungen zwischen dem ästhetischen und dem moralischen Urteil angegeben hatte. So konnte es scheinen, als wenn mit Schiller's einfachem, durchsichtigem Schema erst die verständlichen Grundzüge für Kant's unvermittelte Specialansichten gefunden wären, als wenn jenes das innere Gerüst abgäbe, das diese letzteren Ansichten trägt und sich wie von selber mit ihnen umkleidet. Man darf daher über eine Genesis der Schiller'schen Theorie des Schönen, welche der wissenschaftlich denkende Mensch der Gegenwart zunächst für unglaublich erklären möchte, so sicher auch

ihre Thatsächlichkeit bezeugt ist, nicht allzu sehr in Erstaunen geraten: eben diese Genesis aber — und sie mit großer Deutlichkeit sichtbar gemacht zu haben, ist wohl das vornehmste Verdienst der Berger'schen Schrift — läßt es von vornherein begreiflich erscheinen, daß sich die Aesthetik des Dichters nicht bloß in der Lehre vom Rührenden, wo Berger selbst das Verhältnis bemerkt, sondern überhaupt mit der Kant'schen Moralphilosophie auf das Innigste verbinden, daß sie ihre Kategorieen fast durchaus der „Kritik der praktischen Vernunft", sollten selbst deren Ergebnisse Schiller anfänglich nur aus der „Kritik der Urteilskraft" bekannt gewesen sein, entnehmen, daß sie mit einem Worte mehr an die Ethik als an die eigene Aesthetik des Königsberger Denkers sich anlehnen mußte. Und diese logische Konsequenz, das wenn nicht ausgesprochene, so doch bestimmt hervortretende Facit der Berger'schen Ausführungen in dem „Kallias"-Kapitel, deckt sich wirklich mit der leicht zu konstatirenden geschichtlichen Wahrheit: es mußte, wie oben gesagt, in der That befremden, daß bisher noch niemand auf den paradoxen, aber dem Kenner sogleich ins Auge fallenden Umstand aufmerksam gemacht hat, demzufolge der Aesthetiker Schiller eigentlich nur als Jünger des Moralphilosophen Kant erscheint, immerwährend nur die ethischen Begriffe und Termini des Meisters verwertet, dagegen dessen wichtigste ästhetische Konzeptionen so gut wie gar nicht zu Rate zieht. Das allein, daß Berger diese Beziehung, wenn auch nur in einem besonderen Falle und also in beschränktem Umfange, wahrgenommen, im Uebrigen jedoch ihre Erkenntnis durch seine Darstellung wenigstens Anderen außerordentlich nahegelegt hat, würde sein Buch trotz aller Mängel, die demselben sonst anhaften, des ihm verliehenen Preises würdig machen.

Die Wichtigkeit dieser geschichtlichen Feststellung aber beruht darauf, daß sie auch schon der philosophischen Kritik ihr Geschäft in hohem Maße erleichtert. Mit der Einsicht in das fragliche Verhältnis verknüpft sich ja fast von selbst der Gedanke, daß ein solches Operiren mit Begriffen, die doch eigentlich einem anderen Gebiete entstammen, Künsteleien und Spielereien zur unausbleiblichen Folge hat, noch mehr: daß das Verfahren sich für eine strenge und völlig adäquate Auffassung der Erscheinungen als eine fortlaufende Kette von Witzes- und Phantasiespielen, freilich so abstrakter Art, daß viele die Phantasiebethätigung nicht merken, unvermeidlich darstellen muß. Wer nun Schiller's Schriften einer besonnenen und wissenschaftlich ernsten Beurteilung unterzieht, der wird bald finden, wie vollständig in der That auch diese Voraussetzung zutrifft, wie die ästhetischen Abhandlungen

des Dichters um so besser und gehaltvoller sind, je weniger sich eine Heranziehung Kant'scher, d. h. der Ethik Kant's angehöriger Begriffe bei ihnen bemerken läßt, wie daher die älteren Aufsätze dem Leser vielfach weit mehr Förderung bieten als die späteren, wie dagegen die Behandlung der Probleme immer unfruchtbarer, weil verkünstelter wird, je merklicher der Anschluß an Kant hervortritt, je mehr gewisse, unter den Kantianern jener Zeit gangbare Kategorieen der Ideenentwicklung Ziel und Richtung geben. Dem unvergleichlichen Königsberger Weisen aber darf trotzdem oder richtiger: eben zufolge dieser Sachlage an dem Mißraten der Schiller'schen Aesthetik mindestens nicht alle Schuld beigemessen werden. Wenn heute jemand die Gesichtspunkte der ausgezeichnetsten modernen Ethiker, eines Jodl, Gizycki, Tönnies, Ziegler, Wundt, Döring, Herbert Spencer, Sidgwick, H. Höffding, dazu mißbrauchen wollte, sämtliche ästhetische Thatsachen diesen Gesichtspunkten unterzuordnen und die Erscheinungen der Welt des Schönen in die Begriffe hineinzuzwängen, mittelst welcher die genannten Philosophen die eigentümlichen Verhältnisse des ethischen Lebens zum Ausdrucke bringen, so würde sicherlich ein klägliches Mißgebilde entstehen, ohne daß daraus ein Schluß auf die Wertlosigkeit unserer heutigen Moralphilosophie gezogen werden könnte. Sodann ist nicht zu übersehen, welchen pernizioſen Einfluß Fichte zur Zeit, als Schiller mit ästhetischen Forschungen beschäftigt war, bereits zu üben anfing, indem er bei teilweiser Beibehaltung der Terminologie des Meisters den Geist der Kant'schen Philosophie ins völlige Gegenteil verkehrte, Wortkünste und Phantasiesprünge an Stelle des nüchternen Denkens setzte, und wie empfänglich gerade ein poetisch veranlagter Genius gleich dem Schiller'schen für die bestrickenden Reize einer Methode sein mußte, die Herder so schön und treffend, leider freilich mit ungerechten Beschuldigungen Kant's, als „Abstraktionendichtung" gekennzeichnet hat. Für die Beziehung zwischen Schiller und Fichte findet man auch in Berger's Schrift mehrfache Belege: der Verfasser macht gelegentlich auf Anklänge an die „Wissenschaftslehre", wie sie sich in Schiller'schen Ausdrücken verraten, mit Recht aufmerksam. Gleichgültig aber, ob nun Kant selbst ein größerer oder geringerer Vorwurf treffen muß, gewiß ist es, daß das Vertrautwerden mit der Kant'schen Philosophie sich für Schiller bei seinen ästhetischen Bemühungen verhängnisvoll erwiesen, daß seine Theorie des Schönen durch das Kant'sche Fundament, auf das sie gestellt wurde, nichts gewonnen, im Gegenteile fast gänzlich die Umsicht und natürliche Freiheit der Auffassung eingebüßt hat.

Welch wertvolle Aufschlüsse über Kunst- und Naturgenuß hätte bei anderer Geisteshaltung, bei schärfer, gründlicher und doch schlichter, d. h. unverkünstelter, vorurteilsloser Betrachtung der Thatsachen nicht gerade ein Denker gewinnen können, der die ästhetischen Affektionen so wahr und mächtig in dem eigenen Innern erlebte! Anstatt dessen hat sich Schiller fast ausschließlich in willkürlichen Gedankengespinsten bewegt, nur dann und wann von den wirklichen Erfahrungen aus dem Bereich des Schönen eine aufnehmend, die sich just mit einiger Geschicklichkeit in jenes Gespinst verweben ließ.

Dieses Ergebnis einer streng sachlichen, um die Tradition unbekümmerten und vom Glanze des Namens nicht geblendeten Kritik, welches im Einzelnen zu begründen hier selbstverständlich nicht der Ort ist, wird wohl auch schon antecipirt durch den unmittelbaren Eindruck, den die späteren Abhandlungen des Dichters hervorbringen: man fühlt sozusagen instinktiv, daß in diesen steten Schematisirungen, in diesen kunstvollen Antithesen, in diesen scharf voneinander sich abhebenden, zugespitzten Begriffsbestimmungen eine unbefangene Darstellung des wirklichen ästhetischen Sachverhaltes nicht vorliegt. Wohl darf die Verfassung der realen Welt selber als „systematisch" gelten; aber so streng ist die Systematik auf einem der höchsten Daseinsgebiete, in der Sphäre der verwickelten und abgeleiteten Erscheinungen des menschlichen Gefühlslebens sicherlich nicht durchgeführt, daß diese Erscheinungen den starren Rubriken der Schiller'schen Aesthetik sich ohne Zwang, auf natürliche Weise einfügen könnten. Alles das nun scheint Berger entgangen zu sein: die richtige Auffassung der geschichtlichen Beziehungen hat bei ihm nicht, wie sie könnte, auch die Kritik geleitet und gefördert; der Schlüssel zum Verständnisse der größten Mißgriffe und Abirrungen, die sich der unsterbliche Poet als Aesthetiker zu schulden kommen ließ, ist in seinen Händen nutzlos und ohne Verwendung geblieben.

Die eingestreuten kritischen Erörterungen sind thatsächlich diejenigen Bestandteile des in anderer Hinsicht so trefflichen Buches, welche demselben am wenigsten Ehre machen. Im Lichte der modernen, psychologischen Aesthetik erscheint der eigene Standpunkt Berger's als ein principiell falscher: wenn man nur erfährt, daß der Verfasser die Idee eines objektiven Schönen billigt, so weiß man im Grunde auch schon, was man von seiner Kritik zu erwarten hat. Nun sind freilich die Beweggründe, aus welchen er sich auf die Seite des Objektivismus schlägt, an sich teilweise recht vernünftige und billigenswerte Voraussetzungen: es widerstrebt ihm vor allem der Gedanke, daß die Formen

und Eigenschaften der Gegenstände zu dem Charakter der Schönheit oder Häßlichkeit, welcher diesen Gegenständen anhaftet, in gar keiner Beziehung stehen sollten, daß es nur das souveräne Subjekt wäre, welches ganz willkürlich und grundlos die sich ihm darbietenden Erscheinungen mit ästhetischen Attributen schmückt. Seine Abneigung gegen diese Art von Subjektivismus ist an sich berechtigt und außerdem mag die Einwirkung Siebeck's, den man nach der Widmung wohl als seinen Lehrer ansehen darf, mögen also mittelbare Herbart'sche Einflüsse dazu beigetragen haben, ihn in solcher Abneigung zu bestärken. Spuren Herbart'scher Denkweise in Fragen der Aesthetik schimmern mehrfach ziemlich deutlich durch die Raisonnements des Verfassers hindurch. Daß er gleichwohl in der Polemik gegen Tomaschek an ein paar Stellen „Herbart's Formalismus" bekämpft und der „Herbartianisch-Zimmermann'schen" Auffassung Einseitigkeit vorwirft, hat wenig Gewicht bei seinem Anschlusse gerade an denjenigen Herbart-Jünger, der innerhalb der ganzen Schule den spekulativen Schönheitsphilosophen am nächsten steht, indem er bekanntlich, wichtige Vischer'sche Bestimmungen sich aneignend und ein richtiger „Einfühlungs"-Aesthetiker, die „ästhetische Apperzeption" für das Gewahrwerden des in einem Sinnlichen erscheinenden Geistigen, für das Erfassen des „Ausdruckes" der Dinge oder aber für eine Hineindichtung von Persönlichkeit, von „Ausdruck und Stimmung" in das unbeseelte Objekt erklärt. Da aber auch eine solche Hineindichtung, wie schon oben gezeigt, ein im gewissen Sinne, nämlich im Gegensatze zur bloßen Gefühlserregung „objektives", wenngleich erst vom Subjekt herbeigebrachtes und insofern nach einem beliebten Wortmuster der spekulativen Philosophie, freilich mit ganz anderer Bedeutung, „subjektiv-objektiv" zu nennendes Merkmal ergiebt — abgesehen davon, daß sie jedesmal durch eine bestimmte Beschaffenheit des Gegenstandes ermöglicht oder veranlaßt sein kann —, so darf man wirklich sagen, daß bei Siebeck, welcher ja auch andere wesentliche Vorstellungen der spekulativen Aesthetik, z. B. jene von dem erst im Kunstwerke vollendeten Schönen unbedenklich vertritt, die Herbart'schen mit den Vischer'schen Anregungen sich in einer Weise verbinden und ausgleichen, daß seine Schönheitstheorie, obschon auf der Grundlage der Herbart'schen Psychologie aufgebaut, fast mehr Hauptpunkte mit derjenigen Vischer-Köstlin's als mit den ästhetischen Lehren von Herbart selber gemein hat. Diese Verschmelzung Herbart'scher und Vischer'scher Ansichten bei Siebeck ist nun offenbar für die Richtung von Berger's Kritik entscheidend gewesen und hat es diesem erleichtert, von jener

„objektiven" Position, wie sie auch der Formalismus fordert, zur eigentlich objektiven, d. h. metaphysischen Betrachtung des Schönen den unlogischen Sprung zu thun. Denn in Wahrheit und principiell — dies kann nicht oft genug wiederholt werden — sind beide Standpunkte völlig verschieden. Die Frage des ästhetischen „Objektivismus" in der strengeren Bedeutung ist nicht die, ob an der wirklichen Beschaffenheit der Dinge die Schuld liegt, daß die Kontemplation der einen Lust-, die der anderen Unlustgefühle in uns entstehen läßt und ob insofern also die Dinge selber etwas an sich haben, das sie schön oder häßlich macht, sondern vielmehr die, ob die Schönheit, gleich der Häßlichkeit, auch unabhängig von diesen Gefühlsregungen, in welchen sie sich zunächst kundgiebt, und ohne jede Rücksichtnahme darauf durch ein bestimmtes Merkmal definirt werden kann, ob mithin ein einheitlicher objektiver Begriff existirt, unter den alle schönen, und ein nicht minder einheitlicher, unter den alle häßlichen Gegenstände fallen. Hätte Berger dies richtig erkannt, so würde er es wohl vielleicht unterlassen haben, einer Betrachtungsart das Wort zu reden, welche heute schon nahezu als überwunden gelten darf und deren Schwäche am besten durch die einfache Erwägung Bain's dargethan wird, daß, wenn es solch ein objektives Kriterium des Schönen gäbe, dies in den zwei Jahrtausenden, die man um die Auffindung desselben bemüht war, in dem Zeitraum von Plato bis zur Gegenwart sicherlich schon auf unbestrittene Art hätte gefunden werden müssen. Indem aber die zuvor beleuchtete Verwechselung sich an dem Verfasser dadurch rächt, daß er arglos für die objektive Ansicht vom Schönen in deren vollem Umfange einsteht, kann es natürlich nicht fehlen, daß er in ausgesprochenen Gegensatz zur wissenschaftlichen Aesthetik unserer Zeit tritt, daß er dasjenige lobt, was nach den Principien dieser Aesthetik als tadelnswert, dasjenige tadelt, was nach eben diesen Principien als anerkennenswert erscheinen müßte. So wird durch Verschwommenheit der Ideen, durch mangelhafte Distinktion nicht bloß Berger's geschichtliche Darstellung, sondern namentlich auch und in noch höherem Maße seine philosophische Kritik geschädigt.

Neben der Unklarheit über den Begriff des objektiven Schönen liegt aber ein weiterer Grund für das Unzulängliche der kritischen Gesichtspunkte des Buches wohl auch in der versteckten, zwiespältigen, einer strengen Logik widerstreitenden, dagegen die dichterische Kühnheit der Imagination bezeugenden Natur der Antriebe, von welchen sich Schiller selbst bei der Ausgestaltung seiner Fundamentalidee leiten

ließ. Jenes Maß von Phantasieanspannung, welches nötig scheint, um über den Mangel an Exaktheit und Einheitlichkeit in der Konzeption dieser Idee hinwegzutäuschen, mag um so leichter zu erreichen sein, als die Einbildungskraft des Lesers der Schiller'schen Schriften wie im Fluge von derjenigen des großen Dichters und Prosaisten mit fortgerissen wird, und es findet sich gewiß weit häufiger verwirklicht als der nur bei gründlicher philosophischer Schulung sich einstellende Grad von Urteilsschärfe, welcher unter den glatten Wellen des Schiller-schen Redeflusses die logischen Klippen und Unebenheiten gewahr werden läßt. So ist naturgemäß sogar dort, wo der Verfasser am besten in die Grundgedanken des erkenntnisdurstigen Klassikers einzudringen scheint, sein Begreifen derselben kein ganz erschöpfendes, d. h. es geht wenigstens nicht tiefer als das des Urhebers der Ideen selbst, es erfaßt nicht die auch diesem selber verborgen gebliebenen Wurzeln und reicht daher wohl zu einer guten, stellenweise glänzenden Darstellung, aber nicht zu einer einschneidenden, die Wahrheit von der unwissen-schaftlichen Verhüllung und Umbildung derselben ablösenden Kritik. Läßt man aber den einen, bereits oben aufgedeckten, sozusagen formellen Hauptgrund der Schiller'schen Begriffsfassung, jene Befriedigung eines eigentümlichen architektonisch-ästhetischen Geistesbedürfnisses, durch welche der Welt des Schönen ihr besonderer Platz neben den anderen Lebens-gebieten angewiesen und die allseitigen Beziehungen der ästhetischen Schätzung zur logischen und ethischen Beurteilung, sowie zur teleolo-gischen Naturansicht festgestellt wurden, beiseite, dann ist, wie gesagt, eine innerlich zwiespältige Vorstellung, eine Art phantastischer Ver-tauschung zweier heterogener Begriffe als Quelle der unglücklichen Denkart, durch welche Schiller einen so schlimmen Einfluß auf die Entwicklung der deutschen Aesthetik genommen hat, zu erkennen oder doch mit großer Wahrscheinlichkeit zu erraten. Den Umstand, daß in die ästhetische Betrachtung eigentliche, klar bewußte, mit wirklicher Ueberlegung einhergehende Zweckrücksichten nicht hineinspielen dürfen, daß der ästhetische Gegenstand sohin nicht mit dem Nützlichkeits-maßstabe, nicht an einem äußeren Zwecke gemessen werden darf, hat Schiller offenbar mit jener besonderen Eigentümlichkeit des Charakte-ristisch-Schönen kombinirt oder vielmehr konfundirt, vermöge welcher der Reiz des Charakteristischen aus der Uebereinstimmung des Objektes mit einem bewußt oder unbewußt daneben gehaltenen Vorbilde, also gewissermaßen aus einer Vergleichung des reizvollen Dinges mit sich selber entspringt. Diese beiden, an sich freilich ganz verschiedenartigen,

für eine kritische und verstandesmäßige Auffassung weit auseinanderliegenden Thatsachen, die eine auf ein allgemeines, subjektives, die andere auf ein nur für gewisse Fälle gültiges, mehr objektives Moment des Schönen sich beziehend, die erstere eine Bedingung des ästhetischen Verhaltens überhaupt, die zweite dagegen Umstände ausdrückend, unter welchen bei diesem Verhalten Regungen des Wohlgefallens sich einstellen oder positive ästhetische Wertschätzungen zu stande kommen, — diese beiden Thatsachen faßte der phantasievolle und sprachgewaltige Dichter mutmaßlich in der einzigen Formel zusammen: „Bestimmtwerden des schönen Objektes durch sich selbst." Es ist allem Anscheine nach wirklich die Anwendbarkeit der Formel auch auf das durch Charakteristik Gefallende, das Typische wie das individuell Ausgeprägte, in dem eben gekennzeichneten Sinne, welche es Schiller ermöglichte, die Schönheit zur sittlichen Freiheit, die ästhetische zur ethischen Auffassung, die Urteilskraft zur praktischen Vernunft in eine so seltsam künstliche und gesuchte Beziehung zu setzen. Allerdings war er sich dieser ersten Keime seiner Vorstellungsart vielleicht selber gar nicht bewußt; wenigstens betonte er ausdrücklich nur das Aufgehen der ästhetischen Betrachtung in ihrem jeweiligen Gegenstande ohne ein Suchen nach Gründen oder Erwägen von Zwecken, wo es ihm darauf ankam, das Schöne als die sich selbst erklärende Form zu erweisen; auch die Beispiele, die er gewählt, wie die Schlangenlinie, sind nach Kant's Ausdruck „freie Schönheiten" im Gegensatze zu den charakteristischen, und es versteht sich übrigens von selbst, daß bei der Unmittelbarkeit des Gefallens am Schönen, bei der Verschiedenheit des ästhetischen von dem logischen und dem Nützlichkeitsstandpunkte der vage Schiller'sche Begriff wirklich in jeder ästhetisch anmutenden Erscheinung gefunden werden konnte, mochte seine ursprüngliche Bildung auch ganz besonders durch die verkannte oder unwissenschaftlich aufgefaßte Eigentümlichkeit der charakteristischen Schönheit nahegelegt worden sein. Dabei bleibt jedoch immer zu erwägen, was hier schon einmal angedeutet wurde, nämlich, daß Kant's bereits von Schopenhauer trefflich beleuchtete allzugroße Vorliebe für „symmetrische Architektonik", sein „sonderbares Wohlgefallen an der Symmetrie" einem derartigen Spielen mit Parallelen, wie es sich in Schiller's Annäherung des Schönheits- an den Freiheitsbegriff verrät, mächtig Vorschub leisten, ja solche gezwungene, unnatürliche Zusammenstellungen geradezu herausfordern mußte. Und noch in anderer Hinsicht fällt ein Teil der Schuld immerhin auf Kant selber zurück: nicht nur seine

ganze methodische Art hat die Denk- oder, wenn man will, Phantasieoperationen begünstigt, durch welche die Aesthetik in Deutschland die verhängnisvolle objektivistische Wendung nahm; in manchen Aeußerungen der „Kritik der Urteilskraft" — man lese z. B. nur den von Berger auf S. 143, allerdings nicht ganz wörtlich, da „des Menschen" für „der Menschheit" steht, citirten Satz mit Aufmerksamkeit! — liegt auch schon inhaltlich ein gutes Stück jener Anschauungsweise enthalten, mittelst deren Schiller und die spekulativen Aesthetiker, Schelling an der Spitze, die wertvollen Elemente der Kant'schen Schönheitstheorie verdrängt haben. Endlich aber ist Kant noch durch die fast wie ein Ueberbleibsel des Wolff'schen Rationalismus sich ausnehmende Verknüpfung des Schönen mit dem Zweckmäßigen, der Aesthetik mit der teleologischen Naturbetrachtung, welche Verknüpfung ja die ganze Anlage der „Kritik der Urteilskraft" bestimmte und die, wenn sie auch in der Gefühlsseite dieser Naturbetrachtung und in dem häufigen Beitrag von mehr oder weniger dunklen Zweckvorstellungen zum ästhetischen Totaleindruck überhaupt eine teilweise Rechtfertigung findet, doch jedenfalls darin fehlgriff, daß sie nicht das auch aufs Gefühl wirkende Zweckmäßige dem Schönen, d. h. dem ästhetisch Gefallenden unterordnete, sondern weit eher umgekehrt alles Schöne dem Zweckmäßigen subsumiren zu wollen sich den Anschein gab, — hierdurch, wie nicht minder durch die Vindilation einer gewissen Allgemeingültigkeit fürs ästhetische Urteil, welche doch der unmittelbare emotionale Grund desselben ausschließen mußte, — durch alles das ist Kant in einen offenbaren Widerspruch mit sich selbst getreten und hat er die Zerstörung seiner eigenen Lehre, die Errichtung des luftigen, spekulativen Baues auf den Trümmern seiner trotz aller Fehler tüchtigen und soliden Schöpfung durch die Epigonen befördert.

So läßt sich die Thatsache, daß die ästhetischen Versuche Schiller's auch in ihrem Kernpunkte mißglückten, gewiß entschuldigen, und in demselben Maße zu entschuldigen ist es, wenn Berger's Kritik dieser Versuche so wenig gelungen und zutreffend erscheint. Das Scheitern dieser sichtlich ernsten Bemühungen, nicht nur die Schönheits- und Kunstlehren des Dichters richtig zu erfassen, sondern auch das Gute und Haltbare in denselben von dem Unbrauchbaren und Hinfälligen zu trennen, zeigt recht deutlich, daß die kritische Darstellung der Schiller'schen Aesthetik ein Unternehmen vorstellt, welches die größte Sicherheit des Urteiles in philosophischen Dingen, die vollständigste Vertrautheit mit den ästhetischen Principien der Gegenwart erheischt

und daher weit über die Kräfte eines Anfängers, auch eines begabten, hinausgeht. Daß sich Berger in dem Labyrinth der „Kritik der Urteilskraft" gleichfalls nicht zurechtfindet, daß daher seine Erläuterung der Grundgedanken derselben, wie sie das 7. Kapitel: „Kallias" bietet, namentlich in der Präzisirung des Kant'schen Standpunktes gegenüber demjenigen der älteren Baumgarten'schen Lehre, nicht aufs beste ausfällt, wird ihm bei den thatsächlich so gewundenen und schwer überschaubaren Gedankenwegen, welche Kant gerade auf dem ästhetischen Gebiete gewandelt ist, ebensowenig verargt werden dürfen. Zu verübeln wäre ihm auch hier wieder nur, daß er sich überhaupt an eine Aufgabe gemacht hat, von der er sich doch im vorhinein sagen konnte, er sei ihr nicht vollständig gewachsen.

Manchmal indeß begeht er auch Fehler, die sogar der philosophische Anfänger bei einiger Aufmerksamkeit und logischen Sorgfalt recht wohl hätte vermeiden können. Ein solches Beispiel kaum zu verzeihender Uebereilung liefert die Zurückweisung der Kritik, welche Tomaschek an Schiller's Lehre vom Erhabenen geübt hat. Berger bestreitet, daß, wie Tomaschek angeblich will, „in einem bloßen Verhältnisse von Gewalt zu Gewalt, von Kraft zu Kraft" „ein Erhabenes" sich zeigen könne. „Es kann," so versichert er demgegenüber, „nur ein solches Verhältnis sein, worin gerade in dem ‚Unverhältnismäßigen' eines Gliedes, in seiner ganzen übermächtigen Individualität und Intensität des Auftretens das Erhabene, das sich über alle anderen Gegenstände und Vorstellungen Erhebende liegt." Das Mißverständnis läßt sich wahrlich nicht weiter treiben; es läßt sich zur Widerlegung des Gegners nicht genauer, nicht vollständiger eben dasjenige hervorkehren, was dieser Gegner selbst behauptet hat. Denn daß nicht Flöhe oder Zahnstocher die Gewalten repräsentiren dürfen, deren gegenseitiges Verhältnis den Eindruck des Erhabenen begründet, war Tomaschek sicherlich ebenso klar wie dem Verfasser, und dieser tritt sowohl durch seine eigenen, vorausgegangenen und folgenden Bemerkungen als durch die Anführung aus Ueberweg rückhaltslos gerade für dasjenige ein, auf dessen Feststellung es dem Wiener Literarhistoriker ausschließlich ankam, — dafür nämlich, daß das Gefühl des Erhabenen aus der Hingabe an die Betrachtung objektiver Größen oder „Gewalten", worunter mindestens eine selbstredend wirklich groß und gewaltig sein muß, entspringen könne, ohne daß das Subjekt des Beschauers sich seinerseits diesen Größen gegenübersetzt und Vergleiche zwischen seinem eigenen Vermögen und der Kraft der Dinge anstellt.

Im ganzen ist das Buch Berger's — damit kommen wir auf das Eingangs Gesagte zurück — eine Arbeit, die fast ebensoviel Tadel als Lob verdient. Wer sich über die geschichtlichen Thatsachen belehren, wer aus den Schriften, welche die Dokumente für die Entwicklung der Schiller'schen Aesthetik darstellen, das Wichtigste, Bezeichnendste geschickt ausgezogen und zusammengestellt finden und sich auf diese Weise ein gutes Bild von den Wandlungen der Ansichten Schiller's über Kunst und Schönheit verschaffen, wer endlich die äußeren Lebensumstände, unter welchen diese einzelnen Theorieen entstanden sind, kennen lernen will — und daß solche Umstände tiefgreifenden Einfluß auf die Ideen des Dichters und die Abfassung seiner ästhetischen Studien genommen haben, beweist am besten das Verhältnis zu Goethe, auf das Berger fein und ansprechend den Ursprung der Abhandlung „Ueber naive und sentimentalische Dichtung" zurückführt —, kurz: wer sich über das rein Historische gründlich informiren will, dem kann das Werk Karl Berger's auf das Wärmste empfohlen werden. Aber dieser Leser wird sich gar sehr hüten müssen, auch die Verwertung, welche der Autor den in reichster Fülle und in sehr übersichtlicher Anordnung vorgeführten historischen Thatsachen, d. h. den einzelnen Aussprüchen und Lehrmeinungen Schiller's giebt, ohne weiteres hinzunehmen; er wird, vorausgesetzt, daß er ein gereiftes philosophisches Urteil besitzt, den tiefsten Sinn und die letzten Intentionen der Schiller'schen Versuche vielfach ganz anders deuten müssen, als vom Verfasser geschehen ist, und er wird vollends mit dem von Berger angelegten kritischen Maßstabe sich kaum dann und wann, bei Nebensächlichem, befreunden.

Noch Eines darf zum Schlusse dieser Besprechung nicht unerwähnt bleiben, weil damit eine Unart berührt wird, der man bei jungen Autoren immer häufiger begegnet: die oft sorglose, schleuderische, ja geradezu fehlerhafte Stilisirung. Als die geringsten und harmlosesten Verstöße in dieser Richtung erscheinen unpassende Vergleiche, schlecht gewählte Bilder, gehäufte und einander gegenseitig aufhebende Metaphern, wie sie in großer Menge im Berger'schen Buche vorkommen. Ein sehr empfindlicher Sinn wird vielleicht schon an Redensarten wie: „in ihnen sind verhüllt und miteinander verknotet die unscheinbaren Keime seiner geistigen Entwicklung unsicher ausgestreut" (S. 9) oder: „zwei Idealen, die dem jugendlichen Gefühlsmenschen in ein und dasselbe zerronnen und verwachsen sind" (S. 24) oder: „eine Ansicht . . ., mit der . . . sein ganzes geistiges Wachstum seit früher

Jugend verwachsen war" (S. 52) Anstoß nehmen und wird sogar Ausdrücke wie „Anbau des Fundaments seiner Theorie" (S. 80) als ungeschickt verpönen. Aber man braucht wirklich nicht hyperdiffizil zu sein. Man kann derartiges noch völlig unbeanstandet hingehen lassen; man kann es kleinlich finden, einen Schriftsteller etwa deshalb zu tadeln, weil er schreibt: „im Herz und Kopf gleich stark wurzelnd" (S. 308), obschon „in Herz" oder „im Herzen" besser wäre, oder es ihm zum Vorwurfe zu machen, daß er in dem Satze: „was er (und Körner) in dunklem Ahnen nur gestreift oder auch gefaßt hatten" (S. 106) das „nur" offenbar an falsche Stelle setzt, oder sich gar darüber aufzuhalten, daß in einem anderen Satze: „Eine ganze Reihe von Momenten aus Schiller's ästhetischer Entwicklung werden in uns wachgerufen" (S. 182) nicht Formulirungen gewählt wurden, wie „werden uns ins Gedächtnis, Bewußtsein, die Erinnerung gerufen" oder „das Gedächtnis, die Erinnerung einer ganzen Reihe . . . wird in uns wachgerufen", obschon diese Formulirungen ein sozusagen logisch schärferes und reineres Gepräge hätten. Auch das erste „worüber" in den Relativsätzen auf S. 315: „was ihn seit Jahren beschäftigt, worüber er Tage und Nächte seinem schwachen Leibe zum Trotze gerungen und worüber er doch ‚mit sich nicht einig werden konnte'" mag man noch als untadelhaft ansehen, wenn sich gleich nicht verkennen läßt, daß „womit" hier einen günstigeren Eindruck hervorbrächte, und ebenso mag man das „seiner" statt „ihrer Erscheinungen" in dem Passus: „Als Gegenbewegung erklärlich und in einzelnen seiner Erscheinungen sogar an sich künstlerisch bedeutend und kraftvoll, wirkt diese ‚neue Kunst' mehr und mehr darauf hin . . ." unter Rücksichtnahme auf den vorausgehenden Satz, wo vom Naturalismus die Rede ist, der nun eben als „diese ‚neue Kunst'" bezeichnet wird und auf welchen daher auch das Possessivpronomen bezogen werden darf, entschuldigen, wo nicht gutheißen. Wendungen ferner, die man preziöse Verstellungen und Verzerrungen nennen könnte, sind heute schon so eingebürgert, daß man kaum noch ein Recht hat, sich gegen Konstruktionen zu ereifern wie: „Allerdings nicht in unmittelbare Berührung kam Schiller mit der Lehre des Engländers, sondern durch Vermittlung von Ferguson-Garve", was auch wohl als berechtigte Abkürzung gelten mag, oder: „Um so mehr brachte der Dichter warmherzigen jungen Leuten wie dem Livländer Graß, der es in der Kunst des Zeichnens und Landschaftmalens weiter gebracht hatte als in der Theologie, seinem eigentlichen Fache; wie ferner den übrigen Kantianern

Niethammer, Fischenisch, der auch ein Schwabe war, dem Dänen Hornemann und andere — er, der selber so gern jung war, einen empfänglichen und offenen Sinn entgegen" (S. 85). Jedenfalls aber stört an dem letztangeführten Satze das Schleppende, Schwerfällige der Sprache und nicht weniger schwerfällig liest es sich, wenn Berger an anderer Stelle (S. 53) fragt: „Hatte da vielleicht der Geist ahnend vorausgegriffen, was er denkend später langsamer, aber sicherer und fester erfassen sollte?" Solchen Unbeholfenheiten aus dem Wege zu gehen, hat ein Autor, der im Uebrigen sehr gut zu schreiben versteht, ohne Zweifel die Pflicht; sie sind um so bedauerlicher, mit je geringerer Mühe sie behoben, beseitigt werden können. Die Weglassung des einzigen überflüssigen Wortes „teilweise" nimmt z. B. dem Satze auf S. 104: „Jedenfalls sind die aristotelischen Anklänge teilweise nur scheinbar, oder sie sind durch die Lektüre der Hamburgischen Dramaturgie zu erklären" alles Ungefällige und Ungelenke. Hätte der Verfasser hier also nur ein wenig gefeilt, so würde er auch den strengeren sprachlichen Anforderungen genügt haben. Das Unverzeihlichste jedoch, das, was Jeder beklagen und verurteilen muß, dem daran liegt, daß die äußere Form der wissenschaftlichen Darstellung nicht mehr und mehr verlottert, — das Schlimmste und Unverzeihlichste sind wirkliche Inkorrektheiten, deren man leider auch einige in dem Buche antrifft. Nachlässigkeiten wie: „daß der Reiz als für sich allein hinreichend sei" (S. 128) oder „dies sowie das von uns oben bei der Unterscheidung Kant's in vage und adhärirende Schönheit Gesagte (S. 130) oder „in diesen Kant's eigenen Worten" (S. 133) oder endlich: „sie ist die Zusammenfassung aller der Eigenschaften des Gegenstandes, welches meine Person veranlaßt" u. s. f. (S. 293) müßten in der That, wenn es sich nicht etwa um Druckfehler handelt, auf das Schärfste und Unnachsichtigste gerügt werden.

Auf Rechnung geringer Sorgfalt in der Stilisirung ist auch die Dunkelheit einzelner Ausführungen des Verfassers zu setzen. Kuno Fischer's Frage, warum Schiller bei der tragischen Wirkung das Moment des „Mitleides" allein, ohne die aristotelische „Furcht", ins Auge fasse, glaubt Berger mittelst Hinweisung auf die allerdings zweifellose, durch den Brief an Goethe vom 5. Mai 1797 hinlänglich bezeugte Thatsache, „daß Schiller nur durch die Lessing'sche Erklärung den Aristoteles kannte", sehr einfach erledigen zu können und er begründet dies nun des Näheren in folgenden Sätzen: „Denn Lessing erklärte die Furcht als das auf uns selbst bezogene Mitleid, als die

Furcht, wir möchten der bemitleidete Gegenstand selbst werden können: also Furcht in einem engeren Sinne als unsympathetische Furcht. Nach Schiller's Theorie ist aber nur die sympathetische Furcht (= Mitleid) ästhetisch wirkend, jene Furcht also implizite in dieser enthalten, und somit konnte er mit Mitleid allein ausreichen" u. s. f. Wie soll man sich das zurechtlegen? Soll man glauben, daß nach Berger der scheinbare, bloß sprachliche Widersinn der Lessing'schen Definition der Furcht als des auf uns bezogenen Mitleides, wie ihn deren enthymematische Kürze verschuldet, in einem wirklichen, inneren Widersinn gründe, daß Lessing der Auffassung Berger's gemäß thatsächlich die unvollziehbare Subsumption des Affektes der Furcht unter denjenigen des Mitleides versucht, also ein rein egoistisches, nur beim Ich verweilendes, sogar eines jeden Gegenstandes der Sympathie ermangelndes Mitleid angenommen habe? Aber die der Wiedergabe jener Definition unmittelbar folgende, ebenfalls dem 75. Stück der „Hamburg'schen Dramaturgie" fast wörtlich entnommene Erläuterung, es sei die Furcht gemeint, daß wir der bemitleidete Gegenstand selbst werden können, zeigt ja, daß solches Mißverständnis dem Verfasser fern liegt, und zudem verscheucht seine Einräumung der Existenz „unsympathetischer" Furcht jeden Zweifel in dieser Hinsicht. Was heißt es aber dann, „jene", also wohl die egoistische Furcht sei in dieser, der sympathetischen, mit dem Mitleid zusammenfallenden enthalten? Es ist in der That fast unmöglich, zu enträtseln, wie Berger diese seine Worte verstanden wissen will, so gut sich auch sein Gedankengang selbst in der Hauptsache erraten läßt. „Weil die Furcht," — dies will er vermutlich sagen — „welche Lessing nach Aristoteles' Vorgang als Korrelativ des Mitleides definirte und die neben diesem letzteren Affekt als die zweite psychologische Grundwirkung hingestellt wurde, auf deren Erregung die Tragödie abzielt, — weil diese Furcht trotz ihrer begrifflichen Beziehung zum Mitleid etwas rein Egoistisches, Unsympathetisches ist, für Schiller aber nur die Erweckung sympathetischer Gefühle künstlerischen Wert hat, so streicht der Dichter einfach die Furcht, d. h. die durch die Einbildungskraft vermittelte Furcht des Zuschauers für sich selber, und behält er als tragische Potenz nur die sympathetische Furcht für den Helden bei." Man braucht bloß diesen Sinn der Berger'schen Ausführungen mit dem Wortlaute derselben zu vergleichen, um sich an einem recht grellen Beispiele zu überzeugen, wie weit die Darlegungen des Verfassers oft von logischer Schärfe und Bestimmtheit entfernt sind.

„Die bewußte Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses."

Von K. Lange.*)

Der Gegenstand der kleinen, aber sehr interessanten und gehaltvollen Schrift, welche, bis auf den beträchtlich erweiterten Schluß und geringfügige Aenderungen des Wortlautes, Konrad Lange's Antrittsvorlesung in Tübingen wiedergiebt, deckt sich zum großen Teil mit demjenigen der Alt'schen Abhandlung über das Charakteristisch-Schöne, die in dem ersten dieser kritischen Aufsätze eine eingehende Besprechung erfahren hat. Das damals Beigebrachte enthält daher auch schon vielfach die Gesichtspunkte für eine Kritik des Lange'schen Vortrages. Da zahlreiche Erscheinungen, welche der Tübinger Kunsthistoriker aus seinem neuen Princip herzuleiten versucht, mit den von Alt erörterten und als Ausflüsse des Hutcheson-Zimmermann'schen Princips dargestellten Thatsachen zusammenfallen, so müßte dieses letztere offenbar für überflüssig und somit wertlos erklärt werden, wenn Lange's Anschauung für sich allein schon ein vollkommenes, keinerlei Dunkelheit zurücklassendes Verständnis brächte, und umgekehrt hätte man diese Anschauung wenn nicht als falsch, so doch mindestens als unzulänglich, das fragliche Problem nicht ganz und restlos erschöpfend zu betrachten, falls sich nachweisen ließe, daß Hutcheson's und Zimmermann's Auffassung des Reizes charakteristischer Darstellungen bleibenden wissenschaftlichen Wert hat. Einen solchen Nachweis zu liefern war die Studie über jenes Alt'sche Schriftchen bemüht und darum darf die Prüfung der Gedanken Lange's wohl auf diese Studie sich zurückbeziehen.

Es sind freilich durchaus verschiedene Seiten an ein und derselben Sache, auf welche die beiden Aesthetiker ihr Augenmerk richten, so daß die Verschiedenheit ihres Ergebnisses kaum Wunder nehmen

*) Lange K., Die bewußte Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses. Leipzig. Veit & Comp. 1895.

kann. Stellt die Uebereinstimmung des Vor- und des Nachbildes als zweier im Bewußtsein vorhandener und eben vermöge ihrer teilweisen Gleichheit Lust gewährender Ideen das Moment vor, an welches sich Hutcheson und seine Nachfolger bei Deutung der charakteristischen Schönheit halten zu müssen glauben, so betrachtet Lange wohl in erster Linie das Verhältnis dieser zwei Ideen zur realen Welt und zieht er offenbar zunächst den Umstand in Erwägung, daß im Augenblicke des Kunstgenusses das künstlerische Nachbild durch unmittelbare Sinneseindrücke hervorgerufen, von Seiten eines wirklichen, äußeren Gegenstandes, des Kunstwerkes, erzeugt wird, während das mit ihm zu vergleichende Vorbild nur als Erinnerungsvorstellung gegenwärtig ist. Würde also der Kunstgenießende auf diese wahre psychologische Natur des Vorbildes vergessen, würde er glauben, das Ding wirklich vor sich zu sehen, so fiele er einer Täuschung, einer Illusion anheim, und eine solche Illusion meint Lange faktisch annehmen zu dürfen, indem er zu jenen Thatsachen noch die Auffassung hinzufügt, daß es für die Kunstbetrachtung mit dem bloßen Zusammenhalten von Vor- und Nachbild nicht abgethan sei, daß vielmehr zum ästhetischen Genuß eine Art förmlicher, wenn auch nur momentaner Verwechselung der Kopie mit dem Original, der Darstellung mit ihrem Vorwurf oder Objekte, somit, da gerade die ächte Kunst bloß Aehnlichkeiten giebt und nicht auf Täuschungen ausgeht, welche derartige Verwechselungen begünstigten, eine absichtliche, jedoch im nächsten Augenblick wieder richtig gestellte Verwandlung des künstlerischen Erzeugnisses in den Gegenstand selber gehöre, wie sie die Einbildungskraft vornimmt. Und eben dieser Akt der Phantasie, welche solcherart das Bild zur Sache ergänzt, dieses Wechselspiel der Erzeugung und Wiederauflösung einer Illusion, nicht aber das einfache Vergleichen ähnlicher Vorstellungen ist nach Lange der Quell unserer ästhetischen Freude an Kunstwerken.

Das eigentümliche Interesse der Lange'schen Betrachtungsweise liegt nun vor allem darin, daß sie ihr Urheber auch auf die nichtnachahmenden Künste, wie Architektur, Musik, lyrische Poesie, anwendbar findet. Ist nämlich die letztere Gruppe von Künsten in der That nicht eigentlich und dem strengen Wortsinne nach darstellend oder nachbildend, so ist sie doch gefühl-, stimmungerweckend: auch hier fehle es also, meint Lange, nicht an der Illusion und dem sie schaffenden Phantasieakte: nur beruhe derselbe in dieser Gruppe auf dem Wachrufen von Stimmungen, Gefühlen, welche, da ihnen eine reale Basis abgehe, von dem Verfasser mit früheren Aesthetikern als „Scheingefühle"

bezeichnet werden. Auf solche Art gelingt Lange das fast unmöglich scheinende Kunststück, die Principien von Hutcheson und von Dubos zusammenzuschmelzen, eine Formel zu finden, welche neben den Erscheinungen des Gefallens an der künstlerischen Naturnachbildung auch den Reiz der Gefühlsweckung seitens der verschiedenen Künste umfaßt, und da der Verfasser, wie seine Entwicklungen zeigen, beinahe ausschließlich Kunstwerke im Auge hat, deren Gegenstände beseelte, lebendige Wesen sind, Kunstwerke also, bei welchen die Erzeugung der Illusion mit der phantasiemäßigen Beseelung des Gebildes Hand in Hand geht und diese letztere, ohne die sie nicht vollständig wäre, geradezu in sich begreift, da ferner selbst das gänzlich Leblose von der Einbildungskraft mit Leben ausgestattet, vermenschlicht, als empfindend vorgestellt werden kann, so bringt er auch noch die Vischer'sche Beseelung, das oft genannte „Einfühlen" — er selbst bedient sich gelegentlich dieses Wortes — in dem weiten Mantel seines kunstästhetischen Grundsatzes unter.

Könnte nun diese Vielseitigkeit der Leistungen ein günstiges Vorurteil für das Lange'sche Princip schaffen — eine Erklärung ist ja gewiß um so wichtiger und wertvoller, je mehr Einzelthatsachen sie begreiflich macht —, so unterliegt die ganze Vorstellungsart doch einigen ernsthaften Bedenken. Vor allem stößt schon die Durchführung der Centralidee auf Schwierigkeiten. Nicht, daß der Illusionsakt als lusterzeugend einfach hingenommen werden muß, ohne daß ersichtlich würde, wie und warum denn Lustgefühle aus solchem Spiele der Einbildungskraft entspringen, ist die Hauptschwierigkeit — denn schließlich muß sich auch der Vertreter des Hutcheson'schen Princips dabei beruhigen, daß das Wohlgefallen an dem Zusammenstimmen von Vor- und Nachbild erfahrungsgemäß feststeht, ja, bei jeder Verknüpfung emotioneller mit repräsentativen Erscheinungen heißt es sich im Grunde an derlei letzten, nicht weiter erklärbaren Thatsächlichkeiten genügen lassen —: aber der Gedanke der „bewußten Illusion", der absichtlichen, daher sofort wieder korrigirten, dann neuerdings hervorgerufenen und abermals aufgehobenen, kurz im Schaukelgange der freiwilligen Erzeugung und Wiederauflösung längere Zeit hin- und herwogenden „Verwechselung" ist an und für sich etwas, dessen Möglichkeit von der Psychologie gewiß nicht ohne Weiteres zugestanden werden kann. Als der bestechendste Rechtfertigungsgrund für die fragliche Auffassung, auf den hinzuweisen Lange in der That nicht unterläßt, erscheint wohl das Spiel der Kinder, welche sich daran vergnügen, leblose Dinge durch ihre Phantasie in lebendige umzuwandeln, und deren Verhalten

diesen Objekten gegenüber auf der einen Seite zum Mindesten die Frage nahelegt, ob bei ihnen nicht wirklich, wenigstens zeitweilig, eine „Verwechselung" der Phantasieschöpfungen mit Realitäten platzgreife, während es andererseits keinen Zweifel gestattet, daß die Illusion hier eine absichtliche, nach Willkür jederzeit wieder aufzuhebende und zugleich ein reicher, fast unversieglicher Quell sehr intensiver Lustgefühle ist. Ob man nun aber, selbst wenn jene Frage bejahend zu beantworten, das Spiel der Kinder sonach in einer der Lange'schen Hypothese günstigen Art zu deuten sein sollte, diese kindliche Verfassung des Intellektes auch dem an gelungener Darstellung sich erfreuenden Kunstbetrachter zumuten darf, bleibt doch noch immer recht fraglich, und so lange, bis hierüber Gewißheit erlangt worden, ist auch die Vorstellung, daß „der künstlerische Genuß" sich „als eine Art schwankender, schwebender Zustand, als ein freies und bewußtes Schweben zwischen Schein und Wirklichkeit, zwischen Ernst und Spiel" darstellt, daß er „in einem fortwährenden Hinundherpendeln zwischen Realität und Schein, zwischen Ernst und Spiel" besteht, nichts weniger als unanfechtbar. Ja, wäre in solchen Dingen das Zeugnis der Selbstbeobachtung entscheidend, so läge die Sache von vornherein für die Illusionstheorie höchst ungünstig: denn die meisten Leute dürften es mit aller Entschiedenheit bestreiten, daß sie sogar beim Anblicke des vorzüglichsten Porträts auch nur einen Augenblick getäuscht werden und wirklich sich einbilden, der so wohlgetroffenen Persönlichkeit selber gegenüberzustehen.

Ein zweites Bedenken gegen die Haltbarkeit der Theorie Lange's flößen die quantitativen Verhältnisse zwischen dem Maaße der jeweils erforderten Phantasiethätigkeit und dem Grade des genossenen Vergnügens ein, welches letztere ja bekanntlich bis zu einer gewissen Grenze wächst, wenn die Stärke des Imaginationsaktes, an der Größe der von ihm vollzogenen Umwandlung des Bildes zum Objekte gemessen, abnimmt. Eine solche umgekehrte Proportionalität scheint sonderbar, wenn in der freien Bethätigung der Phantasie der Grund des künstlerischen Genusses liegen soll. Indessen könnte man mit dieser Schwierigkeit allenfalls fertig werden durch den Hinweis auf die Erzeugung der Illusion als das Ziel der in der Kunstbetrachtung sich entfaltenden Phantasiethätigkeit, mit dessen Erreichung diese erst eine wirkliche Lustquelle zu werden anfange, und durch die sich hierauf stützende Erwägung, daß eine vermehrte Anspannung der Einbildungskraft dem Kunstgenuß aus dem Grunde nicht nützen, sondern nur abträglich sein kann, weil sie mit einer Vermehrung der Hindernisse für

das Hervorrufen der Illusion zusammenfällt. Bloß das Ins-Spiel-Kommen der Phantasie überhaupt wäre darnach notwendig, damit nicht etwa an Stelle der bewußten Sebsttäuschung eine ernsthafte Täuschung oder Verwechselung statt hat; im Uebrigen dürfte, ja müßte die Darstellung ihrem Gegenstande möglichst nahe kommen, so daß Lange's warme, namentlich zum Schlusse der Schrift hervortretende Sympathie für die realistischen und naturalistischen Kunstrichtungen nicht weiter auffallen oder Befremden erregen kann.

Darauf, daß das Princip der bewußten Selbsttäuschung von vornherein nur auf Erscheinungen des Kunstbereiches Anwendung fordert und gestattet, während sich aus dem Princip Hutcheson's auch die Reize charakteristischer Naturschönheit ergeben, soll hier kein besonderes Gewicht gelegt werden: es wäre ja immerhin möglich, daß Kunst- und ästhetischer Naturgenuß zwei völlig verschiedene Dinge vorstellten, daß das Wohlgefallen an einem im zoologischen Garten, in der Menagerie oder im Museum uns leibhaftig entgegentretenden charakteristischen Exemplar einer Tierform aus ganz anderen psychologischen Quellen entspränge als die Freude, welche uns die gelungene, alle wesentlichen Artmerkmale glücklich ausprägende Darstellung dieser Tierspecies auf irgend einem Bilde einflößt. In unverkennbarer Weise jedoch zeigt sich das Fragwürdige der Lange'schen Auffassung wieder dort, wo sie dem Illusionsprincip, das zunächst die Lust an den Nachbildungen erklärt, auch die Phänomene der künstlerischen Gefühlserweckung unterordnet. Eine Illusion von Gefühlen ist strenge genommen ein Unding, da das Gefühl als ausschließlich subjektiver Zustand immer auf volle Realität Anspruch machen kann; auch der Ausdruck „Scheingefühle" darf daher nur in ganz bestimmtem Sinne, mit Rücksicht auf Verhältnisse der gefühltragenden Vorstellungen, gebraucht werden, und wenn der Verfasser pleonastisch gar davon redet, daß durch das Kunstwerk „Scheingefühle, allgemeine Scheinstimmungen" „vorgetäuscht werden", so beweist dies bloß die große Unklarheit, welche bei vielen Kunstästhetikern in diesem Punkte herrscht. Für eine exakte Psychologie könnte es sich lediglich darum handeln, ob die nach der Bezeichnungsweise der englischen Aesthetik nicht „imitativen", sondern vorwiegend „effusiven" Künste außer den „Stimmungen" auch Ideen, wenngleich dunkle, verschwommene, entstehen lassen, die in Bezug auf den Grad ihrer objektiven Gültigkeit meßbar sind, und ob ferner solche Ideen unter Umständen, indem sie eine nicht vorhandene Wirklichkeit dem Bewußtsein vorspiegeln, den Charakter wahrer Illusionen an-

nehmen können. Diese die Ausdehnung des Lange'schen Princips rechtfertigende Vorstellungsbasis scheint nun bei den ästhetischen Wirkungen der Architektur unzweifelhaft vorhanden: die sehr schönen und lehrreichen Beispiele, welche der Verfasser aus dem Gebiete dieser Kunst bringt, betreffen ganz bestimmte, durch Architekturformen wachgerufene Ideen von Thätigkeiten lebender Wesen, an die sich dann freilich naturgemäß auch jene Gefühle oder Stimmungen heften, von welchen die Ausübung der fraglichen Thätigkeiten beim Menschen begleitet ist. Es würde zu weit führen, wenn hier untersucht werden sollte, ob derlei Gefühle — „statische und dynamische Scheingefühle" nennt sie Lange —, die wir thatsächlich in die Werke der Baukunst hineinlegen, ihren Namen nicht mit Unrecht führen, weil sie zum größten Theile keineswegs „Gefühle" im Sinne der Psychologie, d. h. Lust- und Unlustzustände, sondern Empfindungen, nämlich Muskel-, Sehnen- und sonstige Kraft-, Druck- oder Spannungsempfindungen wären; auch das mag dahingestellt bleiben, ob es zulässig ist, eine bewußte Illusion in diesen Fällen zu behaupten, da doch die Erfüllung des Steines mit menschlichen Lebensregungen ganz unbewußt und unwillkürlich stattfindet, eine Hineindichtung des vollen und ganzen Menschen in die Formen des Bauwerks aber, wie sie sich allenfalls in bewußter Weise vollziehen könnte, wohl schwerlich je mit solcher Bestimmtheit und Klarheit erfolgt, daß eine förmliche Illusion zu Stande käme, ob also die im Doppel- oder Mischbegriffe der bewußten Illusion — vorausgesetzt, daß dieser Mischbegriff nicht schon an sich ein Mißbegriff ist, — enthaltenen Momente: der „Bewußtheit" und der „Illusion" hier beide zugleich in Anwendung gelangen können. Für gewisse Architekturwirkungen Alles zugegeben, dessen Lange bedarf, bleiben noch immer die anderen ästhetischen Faktoren der Baukunst und bleibt die ganze, wichtige Kunst der Musik übrig, deren Stimmungen sich zwar auch an Ideen anknüpfen, um so mehr, d. h. an um so deutlichere Ideen, je mehr diese Stimmungen oder atypischen Affekte die Farbe der ächten, typischen Affekte an sich tragen, bei welcher jedoch die trotzdem fast stets noch vorhandene große Verschwommenheit der gefühltragenden Vorstellungen das Herbeiziehen des Illusionsgedankens sicherlich in hohem Maße erschwert. Musik und Lyrik verhalten sich in diesem Stücke eben sehr ungleich. Für die Lyrik ist die Illusion recht wohl vorstellbar, soferne sich der Leser oder Hörer in den Zustand des Dichters versetzt: — welche bewußte Täuschung aber Derjenige in sich hervorrufen soll, der sich dem Genusse eines Tanzstückes oder sonst

einer leichten, anspruchslosen Melodie hingiebt, dürfte wohl Lange selber kaum zu sagen wissen.

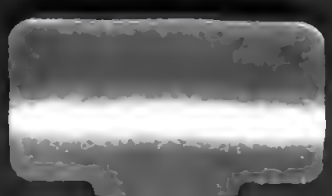
Der Verfasser bemerkt einmal vortrefflich, daß „der künstlerische Genuß ein sehr zusammengesetztes Ding" sei, daß man „ihn im einzelnen Falle nie mit einem bestimmten Schlagwort abthun" könne. Der Reiz der bewußten Selbsttäuschung gilt ihm daher nur als „der vornehmste" von allen denjenigen, welche zu diesem Genusse mitwirken und worunter „der rein formale Reiz" in der Musik, „der Reiz des Inhalts" in der Poesie nach Lange's ausdrücklicher Hervorhebung eine bedeutsame Rolle spielt; die Selbsttäuschung mittelst der Phantasie mache bloß „den eigentlich dominirenden Reiz" aus, so daß sie „nicht ein Reiz unter vielen, sondern der erste, der herrschende, gewissermaßen der Centralreiz" wäre. Aber angesichts jenes Zugeständnisses muß man fragen, ob es denn wirklich nötig oder auch nur wünschenswert ist, überhaupt nach einem solchen, alle Künste verbindenden Centralreize zu suchen, der dann die heterogensten ästhetischen Principien, das Hutcheson'sche und das Dubos'sche, sozusagen unter einen Hut bringt. Die Betrachtungen, von welchen Lange's Schriftchen den Ausgang nimmt, stellen es völlig außer Zweifel, daß er in seiner Konzeption wesentlich durch das Zusammentreffen der Folgerungen, die sich aus derselben für die Abgrenzung des Gesammtbereiches der schönen Künste ergeben, mit Demjenigen, was das gebildete künstlerische Gefühl unserer Zeit in Bezug auf diese Abgrenzung vorschreibt, bestärkt, wo nicht gar etwa durch die negative Seite dieses Verhältnisses, nämlich dadurch, daß er bei Kunstproduktionen, denen der geläuterte Zeitgeschmack die Anerkennung von Leistungen wahrhafter Kunst weigert, das Moment der Illusion vermißte, auf seinen Kardinalgedanken hingeführt worden ist. Es frägt sich also, ob für jene durch die künstlerische Bildung der Gegenwart geforderte Umschreibung des Gebietsumfanges der schönen Künste, für die Ausschließung der Gartenkunst, der Pyrotechnik, des Ballets und dergleichen, nicht noch andere Motive ausschlaggebend sein können, und da scheinen sich denn in den Vorstellungen einer gewissen Geistigkeit, die wir mit dem ächten Kunstwerke verbinden, in dem Verlangen größerer Phantasiebegabung und höherer Bildung, das wir dementsprechend an den Künstler stellen, solche Motive in der That auf das Ungezwungenste darzubieten. Die Unsicherheit aber, welche trotz alledem noch bezüglich der Entscheidung, ob gewisse Produktionen als ächt künstlerische anzusehen sind oder nicht, in vielen Fällen zurückbleibt, spricht gewiß nicht für das fixe, einheitliche Kriterium. So wird

z. B. die edelste und ernsteste Auffassung der Kunst heute wohl nur den Dichter oder Komponisten als den wahren Künstler in Hinsicht auf das Drama und die Musikschöpfung gelten lassen, in dem Schauspieler und Virtuosen dagegen bloß lebende Darstellungsmittel erblicken, während es andererseits doch noch immer nicht an Vertretern der Anschauung fehlt, die auch diesen ausführenden Personen den Rang und Titel eigentlicher Künstler, womit sie von der Volks- und Journalsprache ja bekanntlich sogar vorzugsweise geschmückt werden, nicht vorenthalten zu dürfen glaubt. Zur Erledigung dieser Streitfragen trägt aber das Lange'sche Princip, welches das Vorhandensein wirklicher Kunst von einem bestimmten Gepräge des „künstlerischen Genusses" abhängig macht, offenbar gar nichts bei: denn hier handelt es sich eben um die Leistungen von Personen, die sich an der Herstellung ein und desselben Kunstwerkes beteiligen, somit auch — nur in verschiedenem Maße und durch verschiedene Specialthätigkeiten — daran mitwirken, uns ein und denselben künstlerischen Genuß zu verschaffen. Die Sonderung der Kunst von anderen Lebensgebieten, wie Religion, Wissenschaft, jedoch wird schon durch den eigentümlichen Zweck der ersteren zur Genüge ermöglicht, dadurch, daß die Kunst auf Erzeugung specifisch ästhetischer Gefühle abzielt oder, was dasselbe ist, bei den sie Aufnehmenden ein Verhalten beansprucht, welches der Verfasser im Wesentlichen richtig und übereinstimmend mit der ganzen modernen Aesthetik als Zustand der Loslösung von den praktischen Lebensinteressen bestimmt.

Zweierlei predigt durch ihre Schwächen sehr eindringlich die so geistvolle Lange'sche Hypothese. Erstens läßt sich aus ihr die Lehre ziehen, daß die Wissenschaft vom Schönen eine solide Psychologie als Grundlage benötigt, daß der Aesthetiker ohne genaue und sorgfältige psychologische Untersuchungen nicht zu sicheren Ergebnissen gelangen kann; zweitens muß sie wohl auch die Ueberzeugung beibringen, daß es für die Kunstästhetik nicht angeht, sich zu isoliren, sich bloß auf ihren nächsten, unmittelbaren Gegenstand zu beschränken, weil die überaus komplizirte Natur der Phänomene des „künstlerischen Genusses" nur durch die Erforschung einfacherer, teils schon in der ästhetischen Naturbetrachtung gegebener, teils eigens erst zum Zwecke des psychologisch-ästhetischen Versuches herbeizuführender Verhältnisse faßlich wird. Ein Schriftsteller des jungen Deutschland, Theodor Mundt, hat sich seinerzeit darüber lustig gemacht, „daß Kant, wenn er vom Schönen spricht, meistenteils an schöne goldene Dosen, schöne Ringe, schöne für einen Königsberger Professor seiner Zeit sich ziemende

Schuhschnallen, oder auch an schöne Blumen und dergleichen dabei gedacht hat", und doch hat der Schöpfer der Vernunftkritik gerade durch sein verspottetes Vorgehen bewiesen, mit wie ächt wissenschaftlichem Geiste er auch an diesen Gegenstand herantrat, doch war gerade Das wirkliche Tiefe, was dem Hegelschüler als Trivialität und Oberflächlichkeit der Auffassung galt. Kunstästhetik zuerst und für sich allein treiben heißt einen Palast oder eine Kirche bauen wollen ohne Ahnung von den Elementen der Baukunst.

Zum Schlusse soll nicht verschwiegen werden, daß der Lange'sche Vortrag auch manche treffliche Ausführungen enthält, die mit dem Princip der „bewußten Selbsttäuschung" nicht notwendig zusammenhängen. Das schöne Raisonnement über die illusionsstörenden Elemente z. B. hat großenteils auch für Denjenigen Gültigkeit, welcher den Reiz der künstlerischen Nachahmung im Sinne des Hutcheson'schen Princips deutet: denn das Bewußtsein der Verschiedenheit von Vor- und Nachbild ist natürlich auch die unerläßliche Voraussetzung für das Zustandekommen einer Vergleichung. — Besondere Beachtung seitens der Fachleute verdient noch der ebenso kühne als originelle Versuch, die beiden bisher scharf getrennten, ja ganz unabhängigen, jeder inneren Verknüpfung entbehrenden Stilbegriffe, den Rumohr'schen und den Winckelmann'schen, einander näher zu bringen, und zwar dadurch zu verbinden, daß der historische Stil, also der Stil im Sinne Winckelmann's, aus der Ueberwindung eigenartiger technischer oder durchs Material bedingter Schwierigkeiten, wie sie zu Anfang einer Kunstepoche gegeben waren, und aus der nachherigen Fortpflanzung einer solchen typischen Ueberwindungsart, also einer Rumohr'schen Stilgattung, auf dem Wege der Schultradition erklärt wird. Leider ist die Darlegung dieses Gedankens bei Lange sehr kurz und unausgeführt: aber schon die wenigen Sätze stellen der Kunstgeschichte eine neue, bedeutsame Aufgabe, nämlich durch eingehende Untersuchungen über die von den einzelnen Völkern im Anfang ihrer Kulturentwicklung hauptsächlich gepflegten Kunstgattungen, mit anderen Worten: über das von ihnen zuerst zu künstlerischen Darstellungen vorzugsweise benützte Material die Berechtigung und Durchführbarkeit des Lange'schen Gedankens zu prüfen. — Kurz, Eines ist gewiß: ob das Princip der „bewußten Selbsttäuschung" künftighin sich bewähren und Anerkennung finden möge oder nicht, — wer immer an der Wissenschaft vom Schönen mitarbeiten will, darf die wertvolle, höchst anregende und ideenreiche Vorlesung Konrad Lange's nicht unberücksichtigt lassen.

Stockton, Calif.

YD 06952